



# القاهرة

أدب • فكر • فن •

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر العدد ٧٣ • ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٧ م

## شعر وشعراء :

دراسات عن :

الوزن والمعنى • الشعر الحلمنتيمي  
أمل دنقل • أحمد سويلم • الشهاوى  
بدر توفيق • قصيدة النثر  
مسرح صلاح عبد الصبور

مقالات من :

مصر • العراق  
اليونان • روسيا  
أمريكا • فرنسا  
الصين • الهند  
البحرين • يوغوسلافيا  
النمسا • أسبانيا

حوار مع :

الدكتور عبد القادر القط  
محمد عفيفي مطر



## مهرجان كان السينمائي

• مسرح • قصص • من المكتبة  
• من المجلات العربية والعالمية  
• الفنون التشكيلية

## لوحات الوضع البشرى للفنان الأرجنتيني خوليو باز

العالم . ومحاربة لتفويض نفوذ الوحش  
الاستعماري البشع . وحش القتل وسفك  
الدماء

ويرى الفنان « أن غول الامبريالية القابع في  
أمريكا اللاتينية هو ذاته الراضى في فلسطين  
المنحلة ولبنان . وكلها تحطم ضلع من أضلاعه  
اقتراب العالم الثالث من عرس الانتصار »

ولد الفنان الأرجنتيني خوليو باز في بوينس  
ايرس عام ١٩٣٩ . ولوحات « الوضع  
البشرى » تعد أهم لوحاته . فقد رسمها من  
والف أحداث مذهبة ، صبرا وشاتيلا . إداة  
للذين يرون الدم المراق ولا يتحركون .  
فلا أذان لهم ولا عيون . و « الوضع البشرى »  
تعد للمتب وقسوة الأشرار في كل مكان من





# قصيدة النثر

الفتى . ولكنها استبقت من جوهر الشعر  
إيمانه وموهبه وبريقه الفطري ، وموهبه الغربة  
والغنى . وكان هذا الشكل ردة متطورة إلى  
الشعر النثري ، حتى ولو لم يكن مناسيباً -  
رغمًا - أنه مستقل الشعر العربي . ومن ثم  
تلاط ، أن هدف كل مرحلة من مراحل  
التجديد الحديث في الشعر العربي هو العمل على  
تجديده - المرة تلو المرة - من الكميات الإبداعية  
التي تقيم عليه .

وإذا كان هناك شعراء كبار - كانوا - قد  
أجدوا صياغة ، القصيدة ، المترجمة بالأوزان  
الحالية - سواء كانت عويصة أو غير عويصة -  
لأنهم قد أجدوا - أيضاً - صياغة ، القصيدة  
النثر ، ورجعوا على عقابهم - كعادتهم -  
الفنانيين السنين لا يقصرون شعراء الأوزان  
الشعرية ، أو لا يعزونها على الإفراط في اسرافها  
بعينهم - هنا وهناك - فاصداً لشعرية ،  
والقصيدة - بذلك - عن تراهم للفتى ، وما  
هو شعر بلقي الأسطلاح . وهكذا نرى أن  
الشعر ، ما حدث في الصعود الحديث ، إذ  
يبدأ ، الصيغة السراسيم حياض المعبية  
بطرفتي على لونية ، وأشكالها عذراية الخيط  
والساحة فوق لوانهم بما استحدثت فيه  
استيعاب الفنون والعلوم والأساليب الأسبسية  
المروجة من فن التصوير .

وأما ما يجب ، قصيدة النثر ، ليس  
اسمها التحول أو اللقى لعب ، ولا أنجليها  
الكامل من خصوصيات الشعر من ناحية تردده  
الوحدات الإبداعية من الوزن والقافية وإنما  
يدخلها إلى طيف سادته ما يفرغ صيرورتها  
للنص والافتتاح ، أو لتسبب الانسحاب إلى  
يسرع بها إلى حدود النثر الفطري للنبع  
للمستلزمات اللغوية ، ومعقدتها فطرياً رماضيها  
الغائصة ، الخامة يبروه إلهامات باطنية تقي  
عن الأضطر الحليلية الخارجية والتعديلات  
الموسيقية . أما أبرز عيوبها - في رأيي - فهي  
عديدة الموضوعات التي يمكن أن تتناولها . فهي  
لا تكاد تفرح عن حدود التهجيات -  
والإبداعات الخالية والقارية - مستبعدة عن  
ذلك ، بالبرقيات الفنية ، والاستمرات  
المعقدة . يتجلى عيوبها الكامل ، أو تفرقت  
للتعير من لحركة النصية للدرامية وللعمدية ،  
بما تنصه من تحولات قاصرية وباطنية  
للخصائص وأفعالها . إذ لا تستطيع ذلك  
التناول ، إلا وهي تفر على . وتعقدت ذلك  
اسمها لما من أجلها الخلق . أما القصيدة  
الحديثة عيوبها - سواء كانت عويصة أو غير  
عويصة - فهي لا تزال القافية على استحكام  
الإحسان الدرامي واللحمي ، والمبهرجة ،

إذ ، قصيدة النثر ، يمكن أن نطلق عليها  
والتورية الشعرية ، لأنها في النحل الأول ، أو  
في النحل الثاني مترجمة بترافق شعرية . أو  
لنفس هذا النثر النثري . ويدهم القول ، أو  
بأن اسم قصيدتنا نحن . ولكن عليه  
أن يتبنى بأسره ، قصيدة ، حتى ولو لم يسل  
للجزء . أو أن يحده بقدر على بعض العاصف  
المروجة . فلا يزال النثر ، في شعرنا ،  
أو المروجة مواءمة معجزة ، فمن قبل هنا  
أن يتكسب صفة الخلق فينبه على فينبه  
خصوصياته ، حتى لا يندرج بالخطأ في  
المصطلحات . وليس هذا الرأي حيزه على  
التجديد أو صغافته ، ولذا هو ذو موضوعية  
إذا ما أردنا أن يتناول الفكر القديري - وأولى  
حده - مع ما يفرق القديري الأدبية ،  
والواقعات القديري

الافتتاحية

الشخصية زعمي النثر . وكان النسيه - هذا -  
مقلوبة ، وصحها والنثر الشعري . وكان  
أبرز فرائده أمين الريحاني ، وجبران ، ودورون  
عبد ، وغيرهم من الذين جلبوا خلفهم كوكبة  
من المثقفين والممارزين عن معرفة صناعة الشعر  
العربي .

هذا ، بينا كان بيان ( القصيدة ) التقليدية  
بعض - منذ أواخر القرن الماضي - لم تكن  
رباع التجريب والتجديد وهو أمر ضروري  
كثافتهم حيال ، ضد التجديد والتجديد . وعلى  
هذا التجريب بدأت ( القصيدة ) العربية في  
تردد ثم تحرا حياها ، بتدريج تجرؤها من رقابة  
الإعراق لمطابع بالقافية تحت سبسي الشعر  
الرسول ، وكان في ذلك أول عصار ( القصيدة )  
لأهم وادعائها الفنية الجهرية . ثم استغل من  
البحر الواحد الثابت ، من أجل أن تتجاذر  
البحر في ( القصيدة ) الواحدة . ثم تباينت  
صنعة ( القصيدة ) واليت القليلي ، لينا  
حتى بالشعر الحديث ، فخلق الترم -  
الأسر - باستخدام البحر للقدرة ، أو  
الصاعلة ، باتت القصيدة الراسدة ، التي ترق في  
السطر الواحد ، بلا صعد ثابت ، ولا قافية  
ملازمة .

وإذا تكاثرت التجارب وكثرت المحاصد ،  
لوسط التجديد الشعر الحديث في هذه هذه من  
البحر ، حتى كانت أوزانه تأسس - غالباً - في  
القطار ، والجزء ، والتكامل ، والمشاركة التي  
أصبح نظرية طلبة لكل الشعراء . فاعترضت  
والقصيدة ، إلى استخدام البحر للركبة أو التي  
تفرج بين التفضيلات . وشعرية ، والقصيدة  
للحداثة إلى جزئي تسميتها القديريون فهي  
من الشعر الحر ، أو الشعر الحديث ، أو الشعر  
الحديث أو الشعر الفطري ، أو شعر القصيدة ، أو  
الشعر الخلق أو الشعر المستحدث - وكان  
عمل إلى تجزئة بالغة لنتقل عليه الشعر غير  
المعروض ، والقصيدة غير المعروية .

والرغم من كل مراحل التجريب وموتده  
صوغها ، فقد بقيت ، القصيدة - لمرة - على  
أن تكون من الأساح - بنسب من التبعيات التي  
تحقق شكل حركات ، أو وحدات ، إلهامية  
عامة ، تتصاير يا الصياغة الشكلية للشعر  
من حيثها على ، ولكن يسود أن حب  
التباين في التجديد ، والرجعة في التنازل إلى  
شذلية للتابع العريضة قبل أن تتحول وتقتصر -  
من أجل التفرقة بين الريادة ، وللب ، والمجرب  
الأول - كانت هي الباشا الأساسي على  
استيعاب ، قصيدة النثر ، ولست العفرويات  
النقية التي يجب أن تتجسد من الحداثة والتي لا تزال  
لأحد أن الشعر غير المعروض يسهل افرازه  
بعد .

لقد كانت ، قصيدة النثر - تنشأ -  
بالمستحدث في الشعر الفرنسي والإنجليزي -  
يطلع الأوزان من والقصيدة ، الجاهلية ،  
وتزعمها على أسطر أفقية ، وإذها شرط التعريف  
التقليدي للشعر ، بأنه ، الكلام المرزونة

من الأشكال المستحدثة في شعرنا العربي  
المعاصر ، ما يمس به ، قصيدة النثر ، والنسيه  
خاطفة من الناحية الإصطناعية والدالية . إذ  
الفرقت - بدأت - أن القطة من هذا الشكل  
والقصيدة ، ينسب القصير إسطلاح هذا  
المصطلح - منذ رجع بطر في لانس البعيد -  
على صيغة كوكبة معينة ، يلتزم في بنائها  
الشكل - قبل أن يتي آخر - أن يكون موزوناً  
طيفاً خاير لتعليمة معلومة سلفاً ، أو - على  
الأقل - مبتكرة ، ومستخدمة على نحو تكراري  
معين . ومن هنا ، يبرز التناقض في النسيه ،  
بين ما ينبغي له أن يكون كلاماً موزوناً وبين  
ما هو أثر حداثته من النظم القوي للزخم  
حتى ولو تراحت فيه الككتيات والإستمرات  
ودرج الشاعري المألوف . ولأشدت من  
والصاعده مترويات عمود صياغة الرائي  
فأدت الألفاظ الكثرة والاسم الجليد كما وردت  
في أدبيات الورد ، ورسائل الأوزان - مثلاً -  
كما أن التنازل للبحر الذي أصبح أحد  
شروط الشعر في وأدب في كتبه ، وأسوق  
الناصب ، لا يخلو على مظهره على كلمة  
وهناك لأنه كان قارياً وشعيراً بحدوده البديع  
والإبداع .

لقد كان ظاهر بيان ، القصيدة ، التقليدية  
يتألف من أيار مرسومة عويصة فوق ،  
بعضها ، وأتبعها ما تكون بصلة متناظرة  
الطواقي ، إلا من استخلاصات في الخصائص  
الشخصية المعقدة ، وكان شرط كل طابق  
تحال طرف الطابق الآخر حدة وكوكبة . وكان  
البيت الواحد يتألف من شطرين متناظرين  
الطماط ، وبخاصة ، ككتلاهما الأخرى -  
لشاعر وزنية ، وقافية مرسومة في نهايت  
الأماني . وبهذه القصيدة - على أن تدنو  
المعاري - قبل التفرقة القوي في أدب العالم  
العربي . إلا أن تلك القصيدة - الشبيبة  
بالديانات الموسيقية - تعزمت لواصل  
والصريف ) ، إذا ما شاء الملاحظون هذا  
التصريف ، أو حواصل ( التحديد ) ، إذا  
ما شاء المحدثون . وقول للمجال هنا ، إننا  
نتفق ذلك .

لقد ظهرت - في أوائل قرننا الحالي - موجة  
والشعر الليرة ، ولكنها صرعاً ما انتصرت  
تجربة التجديد التي أتت تطرأ على  
معمارات القصيدة التقليدية . وكان هذا  
( الشعر ) كلاماً جلياً ، مبتثاً ، عالياً من  
الوزن ، وأتبعه السجدة معاً ، ولكنه يعزير  
من المعطلة اللدقة ، والتكامل القوي ،  
والصور العلية ، والخلق الشعري المجمع  
وكانت أسطر القصيدة من هذا اللون الثري  
ترجم على الجوانب الأخرى من الصفحة ، على  
نحو ما ظهر في القصيدة من الشعر الحديث .  
والأسطر أن تسيه به ، والشعر النثري ونسيه  
صداقة ومشيروية . إذ تعاضت كلمة  
والقصيدة - القصير - استخدامهما على النظم  
المألوف - وبما أن كلمة ، والشعر ، ومعناها  
العلم ، ثم جعلها بعضها المخصوصية



## مسرح

- المآلات السبعة للكاتب الإنجليزي للنوس مكلير . ترجمة : عبد الغني داود . ٩٢

## سينما

- مهرجان كان ٨٧ : باتوراما شاملة . . . . . سمير فريد . ٧٦

## حوارات وتحقيقات

- حوار مع الدكتور عبد القادر الفط . د. محمد أبو دومة . ٢٣  
● حوار مع الشاعر محمد عفيفي مطر . قصي عبد الله . ٥٤

## رسالة جامعية

- الوهم والحقيقة في مسرح صلاح عبد الصبور . عرض : لطيف عبد العزيز . ٧١

## فنون تشكيلية

- الحركة الانطباعية في الفن . د. أحمد سبسخ . ١٠٦  
● البوب آرت : فن العامة . ترجمة : إيهان شرف . ١٠٩

## من المجلات العربية

- المتفك والبحث عن نموذج . ١٠٠  
● اللغة العربية والمساكنات المعاصرة . ١٠٢

## من المجلات العالمية

- دوستولسكي . د. ماهر شفيق فريد . ٩٧  
● عالم كريستين أرنولد . محمود قاسم . ٩٨

## من المكتبة

- حول ديوان علي باب الأميرة . مصطفي عبد الشال . ٨٤  
● الملوك وعالمهم في مصر القديمة . ا . ص . ٨٦  
● رائعة المكان في رواية مالك الحزين . شمس الدين موسى . ٨٨

## الصفحة الأخيرة

- فريد الأملب الشامي . إبراهيم اليازي . ١١٢

## الافتتاحية

- ★ قصيدة النثر . . . . . د. إبراهيم حانة . ١

## دراسات

- ★ الوزن والمقنن بقلم أرنولد شتاين . . . . . ترجمة : سيد البحراوي . ٤  
★ هن الشاعر بدر توفيق . . . . . د. عبد الوهاب السبوي . ١٢  
★ عالم أحمد سويلم الشعري . . . . . أحمد محمد عطية . ١٨  
★ الشعر الحلمي والشعرية المصرية . . . . . د. مصطفى وجب . ٢٨  
★ من شعراء السبعينات . . . . . أحمد واثق . ٣٦  
★ القيم القرابية في شعر أمل دنقل . . . . . تميم جلي . ٤٨  
★ مكابدة البراءة والسفر في طوفان الأزمة والأسكنة . . . . . وليد مير . ٦٠

## شعر

- ★ مريثان . . . . . للشاعر الأسباني ميغيل أرنالدث . . . . . ترجمة : أحمد حسان . ٨  
★ عدم التدخل . . . . . للشاعر الفرنسي جورج حنين . . . . . ترجمة : أنور كامل . ١٦  
★ ثلاث شاعرات من الصين . . . . . ترجمة : ربيع مفتاح . ٣٥  
★ قصيدتان . . . . . للشاعر الروسي الكسندر بلك . . . . . ترجمة : د. فوزي فهمي . ٥٢  
★ قصيدتان من الشعر الهندي الحديث . . . . . ترجمة : علاء الدين رمضان . ٥٣  
★ إشارات . . . . . للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس . . . . . ترجمة : سوزيل عبد الملك . ٥٨  
★ قصائد . . . . . للشاعر البولندي يانيس كوتسكي . . . . . ترجمة : وفاء سلام . ٦٤  
★ قصائد . . . . . للشاعرة النمساوية إرزا تيلش . . . . . ترجمة : د. جمال الدين السيد . ٦٦  
★ انضمام في العمر . . . . . للشاعر الإنجليزي مايو أرنولد . . . . . ترجمة : د. مصطفى ماهر . ٦٨  
★ القصيدة . . . . . للشاعر الإنجليزي مايو أرنولد . . . . . ترجمة : بدر توفيق . ٧٣  
★ النديون . . . . . عبد الوهاب الباق . ٣٩  
★ موجز تاريخ العالم . . . . . عيسى الباسري . ٤٠  
★ احتمالات . . . . . د. نصار عبد الله . ٤١  
★ امرأة في الحياض . . . . . مفرح كرم . ٤١  
★ مراثية / أغنية . . . . . أحمد زرزور . ٤٤  
★ مواقف . . . . . الشجي سرعان . ٤٥  
★ موقوف . . . . . السباح عبد الله . ٤٦

## قصص

- مدافعه . . . . . خيرى شلمى . ٧٤  
● أوقات سعيدة . . . . . محمد محمود عبد الرازق . ٨٢  
● دنيا . . . . . بيومي قنديل . ٩٠  
● مسرح الناطلة . . . . . للكاتبة النمساوية إرزا إيتشجر . أحمد كامل عبد الرحيم . ١٠٤

# القاهرة

رئيس مجلس الادارة

أ. دكتور سمير سرخان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



التمن ٥٠ قرشاً

## الأسعار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ١٠ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥  
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
للمغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا  
٨٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨  
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

## الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية  
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

## الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

## المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها
- ◆ سواء نشرت أو لم تنشر



دراسة

كثيرون جداً هم العروضيون الذين كتبوا تفصيلاً في التصنيف : العد ، الترتيب ، وتقسيم الظاهرة الوزنية . وجميع لغويون بنيويون ، وأصوبتون تماماً مثلهم مثل العروضيين التقليديين ، جميعهم يكدسون كميات من المادة العلمية data ، ويغفروننا بعدد السطور التي تحتويها القصيدة ، عدد الرققات ، عدد النبرات ، كم وتفعيلة داكيتل ، وكم تفعيلة سينودية . والنادرون من الوزنيين الذين يحاولون القيام بالمهمة النقدية التي تظهر كيف يحكم النمط الصوتي ويعدل التضييق من نموذج المعنى الافتراضي .

ولسوف يتطلب مقال شتاين أكثر من قراءة واحدة متأنية ؛ وعلى كل فإن الجهد سوف يكون مجزياً جداً . فشتاين لا يقدم اختباراً بارعاً ولا معاً لشعر « دون » فقط ، بل هو يقترح أيضاً منهجاً عاماً للنسب الشعرى الذي يضع في اعتباره تماماً التداخل بين الوزن والمعنى . [

هارى جروس

إن النقطة التي أنجزت من قبل ، هي أننا سوف نحتاج إلى تعديل الفرضيات التي ترى أن « دون » كان مشغولاً بوضوح المعنى أكثر من وضوح الرقاقة . وكل المناقشات حول المعنى ، البلاغة ، الغنائية ، البساطة ، عن صوت الشاعر - كلها أشارت إلى أن دون لا يستطيع - حقاً - أن يستخدم المصادر المؤثرة في اللغة الموزونة لتنشيط النشاط البلاغية . ولأن نأتى إلى الموضوع في العرض حيث ينبغي أن نفترب أكثر من العلاقات بين الصوت والمعنى . يمكننا أن نبدأ بأبسط أنواع النماذج . الاستخدام المألوف للصوت أن يحاكي مباشرة معنى ما يقال . وفي أحد الترتيبات فإن مصادر الأسلوب يمكن أن تستخدم لتوصيل أثر الحالة الفيزيقية . لقد كتب يوب النماذج الكلاسيكية للمذهب قائلاً « إن الصوت ينبغي أن يبدو كحصى للمعنى » . إن « الصدى » هو المألوم تماماً ، أيما كان مؤثر زيفر Zephyr لنا أم خشناً ، ثقلاً أو خفيفاً . إن المذهب قد أسس على قوة الموسيقى التي « تسلم بها قلوبنا جميعاً » ؛ ولكن النماذج هي من ذلك النوع من البرامج الموسيقية ، الحرفي والمحدود . ويمكن لاستخدام أقل ميكانيكية

## الوزن والمعنى : أرنولد شتاين

### ترجمة د . سيد البحراوى

هذا النص القصير والمنسب ، يستحق الترجمة لأنه يقدم ، بإيجاز وينماذج تطبيقية مختلف الوظائف التي يمكن للوزن أن يقوم بها ، الحكاية والتأكيد ، والصراع . . وهذه القضية ليست أساسية فقط للدارسين الذين يقع غالبيتهم في وهم : أن الإيقاع يوحى بالمعنى ، وهو وهم رومانسي عجيب ، وإنما أيضاً للشعراء ، وبعض الكتاب ، الذين يمسودون بالاستخدام الصوتي للغة إلى المرحلة البدائية من تاريخ البشر ، حيث كان الصوت يحاكي المعنى .

والنص يعتمد أساساً على شعر جون يوب ، ويفترض معرفة أولية بالعروض الانجليزية ، ويمكن لمن لا يستطيع فهم بعض هذه المصطلحات أن يعود إلى معاجم المصطلحات الأدبية ( د . مجدى وهبة مثلاً ) ، حتى تكتمل الفائدة . إنه نص غير سهل ، ولكنه مفيد .

( ص . ب )

الآن هو يقفز صموئياً . يصرخ : هل ترى هناك بعيداً الشهاب الفضل ، أى شهاب ؟ أه ، إنه هو الذى يرقص بقذاسة ، أه ، قلت أنا وما زال واقفاً ، هل ينبغي أن ترقص هنا للصبيحة ؟

فوهن .

ولكن الشعر الذى يخلق موقفاً قريباً ، ويوحى بمشغلات شخصية أكثر من الصوت المحاكى ، إذا كان المطلوب هو التمثيل أكثر من الدراما الخارجية : ورغم أنه لا يستطيع أن يقرر الآن بقوة كل حاقة حريرية جميلة مرسومة تلقاها ،

فإنه يفتهم بنفسه بسمات غزله ، يكشر ، ينطق ، يهز كتفيه ، ومثل ولغان يصير ، مثل معجب ، أو مثل تلاميذ المدارس الذين يعرفون بعض الألعاب السارة في الحشاج ، ولكلهم لا يجرون على الدهاب<sup>(١)</sup>

إن السطر الثالث كاريكاتير فيزيقي متعم ، ولا يستطيع الإنسان أن يقرأ بصوت عالٍ دون أن يضع القدم في انفال البسات الغزلة التى غس تكثيرة . ولكن كلمة « جرو » في السطر الأخير تغفل بعيداً عن سطح شخصية الغندور . والترتبات الإيقاعية تساعد ، بالطبع ، وتؤدى دوراً هاماً في الدراما النفسية : ولكن هذا يقودنا إلى السلسلة التالية من المناذج ، التى يكون فيها البناء الصوتى أكثر من مجرد صدى للسمع ، أو موصل مباشر الموقف الخارجى .

وبسطة شديدة ، نحن نحتاج إلى أن نذكر أنفسنا بوسيلة دون المفضلة في جعل صوته يسرع معناه من أجل التأكيد البلاغى . إن الوسيلة ، حتى حين تكون إيقاعية أكثر ، يمكن أن تعد ظلالاً جميلة للسمع ، ولكننا لا نحتاج إلى الوقوف عند التزيينات البسيطة من مثل هذا النوع في بلاغة دون ، فأتى سطر يستشهد به يمكن أن يفيد كنموذج ، وحينئذ سوف نعتد ببعض الاستخدامات المركبة التى تشمل الاستخدامات البسيطة دعنا نلاحظ نوعاً آخر من المناذج . إن نمطاً صوتياً يمكن أن يستخدم كنوع من الرمز الموسيقي ليصور معنى لا يتوافق مع التأكيد الشكل . فمثلاً

وفي المثال التالى يحاكى الصوت المعنى من أجل الدور التكمي : هكذا تنتشر الزهور اللابالية فوق سطح الله . الدرابير المعقوفة تمصها ، تصفعا ، تختصها ، ولكنها لا تعرفها ، وهكذا توضح عين الأضواء

الشعلة بعشق ، تشير إلى جد الطائر ولكنها لا تحرق أجنحتها<sup>(٢)</sup> .

لقد قدم دون في المجانيات أكثر الاستخدامات تحمراً للصوت المحاكى ، رغم أنها نادراً ما أتت بطريقة حرفية . ولا شك أن تعديله يعتبر تفسيراً لموقفه إزاء تلك الحيلة . إنها لا ينبغي أن تؤخذ بجديّة تامة ، ولكنها تفعل أشياء خلاصة ، وخاصة إذا كانت المحاكاة تعمل عبر تأكيد مبالغ فيه ، على طريقة الرسام الكاريكاتيرى : أه ياسيدى ، إنه يعثر مثل حطاط عطل محدود

« إنه حلو أن تتكلم إلى الملوك »<sup>(٣)</sup>

حينما تكون الأعمال المحاكية على هذا النحو ، توصف بأنها تمثل إطاراً يقام للإعجاب بشيء داخل . على هذا ، فإنها ليست مجرد نسخة خادعة من صوت الغندور الذى نسمعه ، إن السطور تطالبنا أيضاً بأن نتخيل تعبيرات وجهية وربما حركات جسمانية . وهذه طريقة أخرى للقول بأن الصوت أقل حكاية من كونه إيمائياً وتفسيرياً . في السطور التالية التى تخلق منظراً كلياً ، نشعر بكثير من شخصية الغندور ، من الطريقة التى يتكلم بها ، ومن الاتزان الغربى التى تتحرك به السطور ، نخرج - جزئياً - بصورة حركة . ثم فجأة تم هذه الحركة :



للمذهب أن يكون درامياً لدى محدود - ليعطى إحساساً خارجياً بالموقف المباشر .

كان ابتهاج دون بالمباشرة ، في النظر الحى وفي التغيرات الطبيعية أو المتصورة لخصت الكلام هو الجزء المطلوب . أما فيما يخص بالاستخدام الواضح للصوت كمحاك للسمع ، فإن دون لم يلب هذه اللعبة بجديّة أبداً . وحتى في قطعيته إلى virtuosو اللسان تصفان العاصفة والمهدوء ، وحين كانت الفرس داعية لبرنامج موسيقى ، فإنه فضل أن يخلق المواقف بوسائل أخرى تماماً . إنه مستعد لأن يجعل الصوت يؤكد المعنى ، لكن لا يحاكيه . والاستثناء الوحيد الكبير هو السياق الكوميدي أو الهجائي . فمثلاً كتب في الأليجي الرابعة :

الأخوة الصغار ، السنين قفزوا إلى حجرتنا كجنيات مرحات ، ملك الليالى الحلو .

ولكن سحر الأطفال ، والسرور التلقائى حركة قفزهم ، اللذين أحسنا بها الشعر ونستجيب للبرادة الطبيعية التى تساهم ، تمحلت إلى فتح . وفي الصباح التالى ارتشى الأطفال على ركنى الأب ليقرأوا ما قد رأوا . بهذه الأليجي نموذجان آخران على « الصوت الحاكى » :

“The grim eight-foot-high iron-bound Serving man,”  
“I taught my silks Their whistling to forbear”

هذه السطور ليس لها دور تكمي أو تضادى ، إنها واضحة مثل شاذج بوب . إنها توضح شيئاً عابراً عند بوب ، من المحتمل أن يكون قد اضطرب عبر النعمة التهنكية العامة في الأليجي .

وإذا كان دون لم يكتب بهذه الطريقة كثيراً ، فلم يكن ذلك من إرادة القدرة . فقد كان يستطيع أن يظهر استناده في لاحسية رقيقة :

مثل حلاوة الورود الجميلة الدائمة ، مثل تلك التى ترعش من بتدية غاضبة محدة ،

مثل البتة العظيمة التى فيها تنهت

ساق الخشب مهتزة ، تلك هى ذراعها ويداها<sup>(٤)</sup> .

ولكن الرقة أنصبت فقط هذه المناسبة . تلك الدعابة الواسعة التى يخترعها دون .



في السطور التالية حيث تمثل بعض الموضوعات المجانية التقليدية للزينة، فإن الشعر ينسم بخشونة تساهم في الموضوعات المباشرة أقل من مساهمة في النوع الشخصي للتحاج المجاني الذي استيقظ .

الطائر المائي السكير ، ولعن الليل المستطع ،

الشهوان المتطهف ، والمستهج النفس الفخور ،

لديهم ذاكرة المسرات القديمة ، التحور من السقوط مرضى . أن (يفسرو) في ... (٥)

وطالما أنه يستدعي الاتجاه المجاني (الذي هو مفرط وغير مناسب تماماً للموقف المحدد) ، فإن دون يستطيع أن يزيج الازدراء الجاهز حينما يريد ، نفسه .

إن غمط الصوت يستطيع أيضاً أن يمثل رمزاً موسيقياً يوحى بالصراع داخل بنية القصيدة . فالسطر : « أخيرى ، أين كل السنوات الماضية ، كما قرأتها ، تختلف تماماً في النغمة عن كل السطور التي تعالج إلا إكباتات غير المحترمة للإسك بالنجم الساقط وما أشبه . إن التعميلة تثير معنى السحر الجاد المضاد للنغمة السائدة .

والمدى التخيلي للسطر هو أيضاً أكبر ، ليس فقط بسبب الجدلية الكامنة فيه . ولكن إذا نظر المرء إلى القصيدة كلها من هذه الزاوية ، فإن الجهد الممرد يمكن أن يبدو عملاً لتنافر ملحوظ . إن التفصيل المرفوف في التخيل ، والمبالغة الشديدة التي تعطي القصيدة خصيصيتها ، كلاهما ، ينتجان التنافر في القصيدة ، الذي هو - شكلياً على الأقل ، نكتة إيجرامية : أو فلنأخذ هذا المثال الأكثر جوهرية ، سطور من (Loves Growth) :

الحب الهاديء يموت ، حيث الجرامع على الفصن ،

من الحب يستيقظ الجلد يترجم الآن .

إن رقة سحر الأزهار ، في الكلمات ، دائمة الادراك العقلي لمصدر قوتها ، ولكن الصفات الغائبة الخاصة للسطر الثاني توحى أيضاً بشيء من الامكان الوهمي ، بأنه يمكن أن ننظر إليه من قرب شديد . إن الجمال هنا رقيق جداً للدرجة أنه لا يمكن أن يستمر ، إنه لا يمكن كبحه ولا يتبرعم (الآن) ، إنه لا يمكن منعه من العودة كل ربيع .

فماذا نحن التالي ستحاول أن توضح العلاقة الأكثر تعقيداً بين الوزن والتأكيدات البلاغية . وهذه المناذج ، رغم أن المقصود منها هو تقديم دون كبلاغى بارع في الشعر ، إلا أنها ليست جزءاً من هذه المناقشة ، إنما انتقالية . فنحن نحاول أن نتبع بتفصيل كامل الاتياف الدقيق للمعنى الاستعاري ، فإننا نذهب خلف التفسيرات البلاغية المستخدمة . إن الوضع مكملاً ، والنتائج التي يمكن أن نخرج بها ، ينبغي أن تتطرق حتى نهاية الفصل ، حتى نكون قادرين على دراسة المعاني التي بها يأخذ المعنى الكلي للقصيدة شكله .

كيف سنقرأ الكلمات الثلاثة الأخيرة من هذا السطر من الإيجي العاشرة ؟<sup>(٦)</sup> وهكذا ، فلذا حطمت باني أمملك ، فأني أمملك .

إن « أملك » الأولى دعمها الوزن ، فلها مؤكدة . ولذا فإنها تخلق نبراً يحس بـ « أملك » الثانية . ولكن « أملك » الثانية ينبغي أن تقاوم جزءاً من النبر على الأقل ، إنها لا تستطيع أن تتوافق مع الوزن وأكثر من ذلك فهي تستطيع أن تتجنب تأثير التأكيد البلاغي . والمرء يستطيع أن يتعيل

أن الأذن ، التي تقود العقل برشاقة ورسوخ مكسبين كطبيعة ثانية يسبقان التفكير ، تسمع مقدماً بالخبرة . إن الأذن المدربة تشعر - أولاً - أن « أنا » أو « أنت you » الإساكن المعتادة ، ولكن غير المحبوبة ، لوضع النبر ، إن العقل الذي تسبقه مثل تلك الأذن يمكن أن يعرف أن « I » وyou منورين سوف تتناهى أنه خارج الحلم ، فإن أبنا حقيقي يمتلك أنت حقيقي ، ولكن بتأكيد على حقيقة الإمتلاك أقل كثيراً من التأكيد على حقيقة الهوية . ومع ذلك فإن الكبت المتحرر لـ « أملك » سيكون حاداً وغير محبوب على أية حال . ومع ذلك ، فلنزع من الأذن الحاذقة ستجرب للمكناات بيات وتسجلها .

أو فلنتذكر نعتبر أن الأذن تستطيع أن تحل مشكلتها بجسارة وتبدل النبر في التفعيلة الخاصة . مثل موجة راسخة تصادف مؤقتاً - عقبة أكبر من أن تجرفها . وهذا سيقلق العقل على « الـ » النهائية ، وخاصة على الـ (have) . التأكيد سوف يوحى حيثلاً بأنانية حقيقة الامتلاك وسوف يضع نغمة جازمة متكررة . أو يمكن للأذن في النهاية أن تحاول امكانيتها الأخيرة تعقيداً ، أن تجعل التفعيلة الأخيرة سيوندية . إنها لا يمكن أن تكون سيوندية تماماً ، بكلا المظهرين الآخرين المستقبليين نبراً موسيقياً وأطلق . ونحن نعرف ، بالطبع ، أن هذا حقيقي دائماً في تحويل الوزن إلى إيقاع ، ولكن في هذه الحالة الخاصة تمتلك امتياز رؤية بعض العناصر المعقدة بوضوح في الحركة . الـ (Have) يحكم وضعها البلاغي تتطلب تأكيداً صادقاً ولكن (you) يمكن أن تترك دون نبر كافٍ في هذه الحالة ، فلما أن تصبح سيوندية رقيقة ، أو ترضى التوقع المؤسس على المعنى المقدم . والنتيجة أن سيطرة الـ (I) . التي تقاوم كونها مكبوتة - حيث يتعذر أيضاً تجنب تأثير عقبة الإنسانية - ستجذب إلى النغمة الجازمة للنبر المعامل . وأظن أن الأذن سوف تكون حساسة أزاء اختلال التوازن ، وسوف تعرض في نصف الـ (you) ولكن ليس تعويضاً كبيراً ، وتبقى حقيقة الـ (you) مسيطرة على حقيقة الامتلاك ، أو حتى تخلق تأثيرها .

وهكذا فإني اعتقد ، أخيراً ، أن المرء يمكن أن يقول أن كل الامكانات المتضمنة في القراءة تفضلها الأذن في النهاية والنتيجة



فإنني أحب صورتها أكثر مما تفعل هي . أنا أيضاً أحب صورتها أكثر مما أحبها هي ( المونث هي التي ليس له صورة ولا فكرة ولكن فقط هي .. أنسى الـ هو والـ هي ) . ولأنا صورتها ، ولأن تأثيرها على يسبب لها أن تحبني . ذلك يحولني إلى حبه ، ذلك يحولني إلى صورة من صورتها . ولكن صورتها هي نوع من الفكرة الأفلاطونية التي تعتمد على ( ضد الأفلاطونية ) لتجربها وربما لوجودها . أنها يمكن أن تكون فكرت عن صورتها ، هي التي تجعلها تحبها وكذلك أنا لو أنني أحب صورتها ، حينئذ ستعتمد على فكرت عن صورتها ، من أجل وجودها كموضوع محبوب ، وكذلك أنا أحبها كأن حبها هو أنا . إن المماثلة قائمة على أحداث تباعدية ، وهذا قد حلت المشكلة الفلسفية بواسطة استمارة كان مفتاحها الذي لا غنى عنه ، هو البناء الوزلي .

ثموجدنا الآخرين مختصران جداً ، وسيتبرهن إلى بعض قوة ( دون ) لنمد المعنى التخيل بحساسية . أولاً هذا السطر الشهير من « الزفات The elique » .

أسورة من الشعر اللامع حول العمود

الأثر الأول لـ « أسورة من الشعر اللامع » هو إثارة التخيل على الطريقة التي تزيد حدة الاستعداد لتوقع خبرة جديدة ولهذا تبدو كأنها تنفتح المدى الاحتمالي للمعنى ويحدد . ولكن « حول العمود » تضع إحساساً مركزاً بالتحديد . « عمود » مطلقة ولا تحتاج أكثر من علامة وصفية مثل « الـ »

امكانيات . فلذا سمعت Loveme كإيمانية فإن التأكيد سيجعل see أكثر إيمانية ، كما لو كنا نؤكد أن الأثر أكثر بروزاً من السبب ويمكن للمرء أن يقول حينئذ أن السك تقسم العلامة للمفصلة الحقيقية وتجعل ما كان شكلاً مجرداً حقيقة القيمة . والامكانية الثانية هي ازاحة النبر الذي سيجعل Love مسيطرة على mee . يوضح مع الثغرات الناتجة للتأكيد ولتغذية المعنى . أما الامكانية الثالثة فتتضمن توسطاً ضرورياً فيما أظن ، بين الامكانيتين الأوليتين . وهذا يعني معاملة love mee كسبوندينية أخرى ، والفارسي ، متردداً بين البدائل كما ينبغي عليه ، يصبح واعياً ، أن عدم التأكد هو جزء من الغموض الأكبر للتوازن بعناية في الاستمارة الكلية للسك . ويترد للره ، إذ هو غير قادر على تقرير ما إذا كانت love . أكثر سيطرة أم mee ، ويغير على وساطة نبر كليها . وأثناء التردد يكشف المرء ازدهاراً نحوياً دفيناً : loves ، يمكن ألا تكون فعلاً بل أسياً موازياً لـ (Medall) ، وحينئذ سيكون لدينا شيء كهذا : الصورة التي تخلق وسامها mee تخلق أيضاً حبها me ، وأن حبها هو أنا وأنا حبها جاء إلى الوجود كوسام بواسطة صورتها .

دعنا نحاول نشره أكثر ، انطلاقاً من تفضيلنا هذا . أنا أحب صورتها أكثر مما تفعل هي لهذا السبب . أنها عبر صورتها وتأثيرها على ينبغي أن تحبني . إن حبها لصورتها يعطيني ( متأثراً بها ) وجودي في الحب ، وهكذا فإن حبها هو أنا . وهكذا

هي أن نوعاً من التآرجح الغامض يشمل (في التفعيلة الإسبوندية في المقاطع الأربعة الأخيرة) كلاً من حقيقة الامتلاك وحقيقة الهوية . كما يشملها في علاقة كل منها بالآخر اللبنيانية فيه . ولا حاجة إلى القول أن الصور التي يحاول أن يسجل هذه الأشياء الجميلة يستطلب بعض التأثيرات الخاصة . وسوف يكون ساذجاً على أية حال ، الافتراض بأن كل الاختلافات في سطر غني ، ينبغي أن تسمح في كل أداه . وتحليل الأداء الموسيقي يمكن أن يكون مرشداً هنا .

إن الأسطر المفتوحة في نفس الأليجي تذكرنا بوقف مشابه ، حيث اللعبة بين الوزن والتأكيدات البلاغية تمسك بتمتص المعنى الاستعاري :

إن صورتها ، من أحب ، أكثر منها هي ، التي في قلبي الصادق تأثيرها الواضح تجعلني وسامها ، وتجعلها تحبني وكما يسك الملوك النضود ، لن نشي طوابعهم بالقيمة ، تذهب وتأخذ قلبي بعيداً . \*\*

لقد ركزت على السطور الثلاثة الأولى ، وخاصة مشكلة كيف تقرأ السطر الثالث . فلنكن أوليين واستقراريين يمكن اعتبار (Makes mee) سبوندية والمقطع الأول من (Hedall) منبهر بورصوح . أما Makes her . فلها تتطلب نبرتين تسبب من توازينا مع mee makes . ولأنها تتبع مقطعين منبهرين . وهكذا تتركنا مع الكلمتين الأخرتين في تسال ل (ربما أضيف أن اسبوندياني تسمية وأنها مؤسسة على معنى مركب من طريقة (دون) الوزنية وبأسلوب آخر يقول أصحاب ميلتون ، أنه لا يوجد في السطر (إلا الكلمتين الأخيرتين) لا يستطيع العمل في إطار المرونة الفصحى للإليامي . الـ (and) ستستطلب بعض التنصل الصناعي ولكنها يمكن أن تكون متاحة بالرصيد للترامك للأسلوب كما كان إن اسبوندياني ، فيها أكثر ، ليست متساوية الثرات ، رغم أنها سوف تصورت بتعادل تقريبي في التأكيد ، عبر مصادر أخرى للتكثيف الصوتي وليس التوتر فقط في كل اسبوندية ، بل أيضاً في العلاقة بين الأنتين makes mee and Her .

إنني أكرر ، أنني أعتقد أن الإمكانيات الوزنية لقراءة الكلمتين الأخيرتين ثلاثة

## هوامش

- من « غنايات جون دون » طبعة جامعة مينسوتا سنة ١٩٦٢ .
- والتترجة من فصل من الكتاب الذي أعده هارني جروس بعنوان بناء الشعر الصادر في أمريكا ١٩٦٦ .
- (١) الأليجي ٨ .
- (٢) الأليجي ٦ .
- (٣) الهجائية ٤ .
- (٤) الهجائية ١ .
- (٥) السوناتا المقدسة ٣ .
- (٦) القطعتان التاليتان ، وتحليلات لما قد ناقشنا سيمور شاغان وجون كرواسوم في مجلة كيثون ريفيو العدد ١٨ (١٩٦٢) .
- (٧) انظر مثلاً مقال « ملاحقة على الوزن » مجلة كيثون ريفيو العدد ١٨ (١٩٦٢) .

◆ (١٩٥٦)



## شعر مترجم

## مريثتان

للشاعر الأسباني : ميغيل إرنانديث  
تقديم وترجمة : أحمد حسان

هذا زمان المراثي . كل يوم يموت مبدع مبتلأ بحب البشر ، أو تلاحقنا ذكرى مبدع مات مدافعاً عن حقهم في الحياة .

هذا زمان المراثي . والذاكرة لمتنا وملاننا . نلوذ فيها بعبور أيام تهمز القلب بما إبتلات به من العاطفة والحياة وحتى الموت ، وننتظر إياباً محرك النار تحت رماد أبايتنا .

مع حلول ربيع عام ١٩٨٧ اكتمل العام الخامس والأربعين لموت شاعر كان يعتبر الشعراء روح الشعب بولندون ليعروا صافرين خلال مساهمة رويجورين أهبساره وشاعرته نحو أجمل القصم-إنه ميغيل إرنانديث الذي مات في سجون فرانكو ( ٢٨ مارس ١٩٤٢ ) ولم يتعد بعد الثانية والثلاثين . وقبل عامين لحقه في ملكة الموت استشهاده وصديقه ورفيقه الحميم بيتشي أليكسندري ، الذي أهدى إليه إرنانديث ديوانه « ربيع الشعب » وتخطيه فيه بقوله : « إن صوئلك وصورتين بهتان من نفس النبع . ما أفتقده في كيثارون ، أجده في كيثارتك . لقد منحنيتان ، بابالونيرودا وأنت براهين من الشعر لا تحس ، والشعب الذي أمد نحوه كل جلوري يغلث أشواقى وأوتارى باللمحة الساخنة لحركاته النليبة » .

ما أتوردا ، الذي احتضن شاعرنا عندما ذهب يطورق أبواب الأدب في مدريد ، نقد وعطائه هو الآخر ، منذ أربعة عشر عاماً ، أقدام الغاشية التي كانت طوابيرها المتصصة قد وقالت من قبل شاعرنا بعد أن قتلت وشردت رفاته .

شاه القدر أن يكون ميغيل إرنانديث شاهداً إستثنائياً على التحولات التي شهدها الشعر الأسباني في منتصف الثلاثينات والتي راقت الهزة العميقة التي أحدثتها في المجتمع وفي وجدان المبدعين الشباب إلمة الجمهورية ثم نشوب الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ .

إن التفاضل المجدد للمذهب الأدبية والنقاء الغنائى والتسامى الباروكى ، والغليان السورديالى ، وما سعى يتزع انسانية الفن ، كانت كلها تيارات جمالية الخمعة في وجدان شاعرنا شهدها الشعر الأسباني على أبهى شعراء جيل ١٩٢٧ وشكلت الميراث الذي ورثه جيل ١٩٣٦ من الشعراء والذي كان إرنانديث شخصيته النموذجية .

كان الاستقبال الواسع الذي تلقى به جيل ١٩٢٧ الديوان المطبوع الأول لإرنانديث « البرق الذى لا يوجو » ( ١٩٣٦ ) يجعل إرنانديث يبدو أحياناً وكأنه واحد من مجامعتهم . وكأنه « إكاتب الصغير المعبرى » بينهم بتعير دالماسو ألونسو .

لكن الواقع أن الشعر كان قد حول بصره إلى وجهة أخرى مع احتدام الصراع الاجتماعى .

تمثل إرنانديث ، مع أبناء جيله ، تناقضات الباروك ، من خلال جونجورا ، الذى إجتمع على توقيفه شعراء ١٩٢٧ ، وقُذ جازيلباسو ، وأدرك المعنى الكرون والمدمر للذات الذى تنطوى عليه قوة الحب في شعر بيتشي أليكسندري . وفتح من زيرودا نوافذه على الصراع الدائر حول . ومن ثم فاجأت الحرب الأهلية في أكثر الأوضاع ملاممة لتبلور شعره على أساس قناعات أساسية اكتسبها في خضم التحولات : فقد أصبح الشعر بالنسبة له جوهر الشعر الذى يجد جلوره في الأرض ؛ والشاعر هو مفسر ومترجم لشاعر جماعية ، ومهمته توجيه بصر وقلب الناس إلى الحقائق الشعرية التى هي أجمل القصم ، والتي تمثل إتمكس الحقائق المعاشة ، وقدر الشعر ، لهذا السبب هو أن ينتهى بين أبهى الشعب كما كتب لأليكسندري .

لم يُبل سراويل كثيرة على مقاعد الدرس . فقد دفع الغفر إياه إلى التزاعه من المدرسة ميكرا ليلصقه في الرعى وإلى توزيع الحليب على البيوت . لكنه لم يكتف عن تكثيف نفسه لماتها كل ما يصل إلى يديه من كتب . وواظب على الاجتماع في أحد دكاكين القرية مع حلقة من الأصدقاء يكتبون ويتناقشون . كانوا أول المستمعين إلى شعره والتحمسين له . وكان من أقربهم إليه رامون سيخه الذى « مات عنه لكن صمعه البرق » ، والذي رثاه شاعرنا وهو يتعجب مفردات الفقدان والغياب التى سكبكر معه . نفس الأصدقاء جمعوا دراهمهم القليلة ليتهوا له تذكرة الدرجة الثالثة إلى مدريد ليقدّم نفسه إلى أدبائهم وليثير فيهم الإعجاب والدهشة ليساطه وقواضيه وحيويته السابعة .

هناك صادق أليكسندر وروى زيرودا أن رأسه الشبيهة بشعره البطاطس المتزعجة حديثاً من الأرض تحمل روحاً جديدة مفتوح للشعر الأسباني ألفاً جديداً .

وحين نشبت الحرب الأهلية لم يتردد في الانضمام إلى قوات الجمهوريين وانخرط في « ميكروونات الجبهة » وأخذ يكتب الأشعار ويلقيها في الحفلات للجنود الجمهوريين ومن خلال مكبرات الصوت للجنود المناهضين . واتسع شعره ليشم المروية والتجنيد البطولى ، والتهكم القاتل ، و الموضوعات الاجتماعية امتزجت الحموم الاجتماعية يدمج الحب كى امتزجت نزعة الغنائية بعناصر ملحمة تعبر عن معانيات وآمال المجموع . وظل جوهر شعره الحب للأرض وللشعب الذى يود أن يدافع عنه بالقناه ويدين أعداءه .

وهذه هزيمة الجمهوريين قبض عليه عند محاولته الفرار سباحة إلى البرتغال وأخذ يدع السجنون حتى مات تحت وطأة حزمة من الأمراض .

وطوال حكم فرانكو ظل شعره محظوراً على مواطنيه . لكنه بقى مثل بذرة دفينة استمد منها شعر ما بعد الحرب واحداً من أقوى المؤثرات التى أسهمت في تجديده .

كان إرنانديث يؤمن بأن كل شاعر يموت يترك بين يدي آخر آلة موسيقية ، ميراثاً يأتى من أزيالة العلم إلى قلوب الشعراء المبعثرة . لكن كيف نرثى شاعراً كهذا ؟

ليس أفضل من أن نرثيه بلسانه . وما هنا إثنان من مراثية الأولى من رثاه رامون سيخه من ديوان « البرق الذى لا يوجو » والثانية في رثاه جازيلبا لوركا ، الذى احتفظوه من الحياة شأياً فكان لونه وقع الضاحقة . وتصدر مراثية لوركا ديوان « ربيع الشعب » الذى أهداه الشاعر إلى أليكسندري الذى ظل يتذكر صديقته حتى رحل عنه منذ أكثر من عام .

مريثتان في رثاه عصر جيد كامل نحت إرنانديث عذاباته وأشواقه من رخام الكلمات النابض الحارق . ندير أعيننا إلى أملا في عصر جيد يأتى ، ونتذكر أكل أعزاه في فقدان شاعر سوى أن تستقر قلوبنا بين يدي آخر

## ● مراثية

( في أورويولا ، قربته وقربى ، مات عنى كمن صغفه اليرق رامون شيخه ، الذى شد ما تحابينا )

باكياً ، أود أن أكون  
بستان الأرض التى شغلها وتغصبها ،  
يا رفيق الروح ، قبل الأوان .

بيننا ألى ، الذى لا يجد متنفساً  
يفذى الأمطار ، والمحارات ، وآلات الأرض ،  
سأمنح قلبك غذاء  
للخشخاشات الواهنة

من فرط ما يجتمع فى جنبى من ألم ،  
أما يؤلمنى حتى النفس  
صرعك لظمة قوية ، ضربة تلجبة ،  
بلطة خفية وقاتلة ،  
دفعة وحشية

ما من امتداد أكبر من جرحى ،  
أبكى مصيبي وتضافرها على  
وأحسن بموتك أكثر مما أحسن بحياتى  
أسير فوق بقايا أعواد المتوفين  
ودون دفن من أحد ودون عزاء  
أمضى من قلبى إلى شئون

مبكراً بدأ الموت تحليفه  
مبكراً بكر البكور  
مبكراً تتدحرج فى التراب .

لا أغفر للموت العاشق ،  
لا أغفر للحياة الغافلة ،  
لا أغفر للأرض ولا للعدم .

فى يدى أرفع عاصفة  
من الأحجار والبروق ، والبلطات ذات الصرير  
عطشى للنكبات وجائعة .  
أود أن أعض الأرض بأستانى ،

أود أن أمزق الأرض جزءاً جزءاً  
بعضعضات جافة وساخنة

فى يدى أرفع عاصفة  
من الأحجار والبروق ، والبلطات ذات الصرير  
عطشى للنكبات وجائعة .

أود أن أعض الأرض بأستانى ،  
أود أن أمزق الأرض جزءاً جزءاً  
بعضعضات جافة وساخنة

أود أن أحفر فى الأرض حتى ألقاك  
وأقبل جمجمتك النبيلة  
وأحرر فمك وأعود بك

ستمود إلى بستانى وتبقى :  
فوق الدعامات العالية للأزهار  
ستحلّق روحك راعية النحل

ذات خلايا الشهد الملائكية والنمنمات  
ستمود إلى هذهدة شقوق الأرض  
التي يجرئها الأجراء العاشقون

ستبهج ظلّ حاجبى  
وستمضى خطيتك والنحل  
إلى كل صوب متنازعين دمك .

قلبك ، الذى صار خملاً بمعداً ،  
يدعو إلى حقل من اللوزات الزبدية  
صوت النهم المحبّ

إلى الأرواح المجنحة بلون القشدة  
لورود اللوز أدعوك ،  
فعلينا أن نتحدث عن أشياء عديدة ،  
يا رفيق الروح ، يارفيق ◆

( ١٠ يناير ١٩٣٦ )

## ● مراثية أولى

(إلى فيدريكو جارتيا لوركا ، شاعر)

الموت ، بالحراب الصدئة  
وفى زى القتال ، يعبر القفار  
ليمطر ملحاً ، ويثر جهاجم ،  
حيث يزورع الإنسان جذوراً وآمالاً

باخضرة الإتساعات ،  
مق تسود البهجة ؟  
الشمس تحترق الدم ، تغطيه بالفخاخ  
وتجلب الظلمة الأشد حلقة

الأم وعباته  
يجثان مرة أخرى للقائنا  
ومرة أخرى أدخل منهمراً كالظفر  
إلى درب النحيب

دائماً ما أراهن  
داخل ظل الصبار الخشن هذا  
المزدحم بالعيون والتمتمات  
الذى على مدخله قنديل من العذاب  
وعقد محموم من القلوب .

وددت لو أبكى داخل بئر ،  
فى ذات الجذر الأسيان ،  
للماء ، للشهقة ،  
للقلب :

حيث لا يرى أحد صوت ولا نظرق  
ولا يبقا دموعى

أدخل وبيداً ، تجرّ جبهق  
ويثداً ، ينفطر قلبى

ويثداً ، ومثداً وحالكاً  
أعود للبكاء عند قدم قيثارة

من بين كل موتى المراثية  
دون نسيان صدى أيمم  
تنتقى يد نحى واحد  
لأنه رنّ فى روى أكثر منهم .

فيدريكو جارتيا  
حتى الأمس كان يدهى : واليوم يدهى ترابا  
بالأمس وجد مكاناً تحت ضوء النهار  
واليوم يضمّم القبر تحت العشب

شدّ ما كان ! شدّ ما كنت وها لم تعد !  
بهجتك المتوتية ،  
التي كانت تهيّج طواير أوجنوداً ،  
تنزعها من بين أسنانك وتلقيها ،  
وها أنت تصبح حزينا ، ولا تعود تشتهى  
سوى فردوس التوايت .

لو نهضت لرأتك بين الحاجبين  
مرتدياً هيكلاً عظيماً  
راقداً فى الرصاص ،  
متحصناً باللامبالاة والجلال .

الريح التي تحرف الأسابيع  
جرفت حياتك حياة ذكر الحمام ،  
التي كانت تُلّف بالربد  
وبالهديل الساء والتوافذ  
كطوفان من الريش

يا بن عم التفاحات ،  
لن يقدر على نسفك السومس ،  
لن يقدر على موتك لسان الدود ،  
وحق تمنع ثمرتها عفتواناً وحشياً  
ستختار شجرة التفاح عظامك

ينبع لعابك وقد طُبر  
يا بن الحمامة ،  
يا حفيد القبرة والزيتونة :  
دوماً ستصبح بينا الأرض تروح ونحي ،  
زوجاً لنبنة الخلود ،  
أباً غصباً لجزية الجلى .

لن يجرفوا عظامك ، لن يُذروها ،  
يا زكّان الرحيق ، يا إعصار أقراص الشهد ،  
أيها الشاعر المصفور ، الحلو ، المر ،  
يا من في حرارة القبلات  
أحسستَ بين صقّين متمدّنين من اللكمات ،  
حباً متمدّناً ، وموتاً متمدّناً ، ولها متمدّناً .

ما أبسط الموت : ما أبسطه ،  
لكن يا له من مقتصب جائر !  
لا يعرف السر وثيداً ، ويطعن  
في أقل اللحظات توقفاً لطمته العكرة .

أنت ، يا أكثر الصروح شموخاً ، مُهدّم  
أنت ، يا أعلى البواشق تحليفاً ، منزع الريش  
أنت ، يا أقوى زفير ،  
صامت ، أشد صمتاً ، أشد صمتاً  
فليسقط دمك البهيج ، دم الرّمان  
كما تهوى المطارق العاتية ،  
على من كتم أنفاسك .  
ولتسقط البسقات والمتاجل  
فوق البقعة التي تخضبها جبهته

لكن الصمت أبْلغ من كل تلك الآلات .

صامت ، موحش ، ومترب  
في الموت الموحش ،  
يبدو كأن باباً أغلق  
فحبس لسانك ، ونَفَسك .

أخطو مع ظلي  
وكأنني أخطو مع ظلك  
عبر أرض يفتشها الصمت  
ويروق للسرو أن يجعلها أشد ظلمة

عذابك يطوّق حلقي  
كحبل مشنقة  
وأجرّب شراباً جنازياً  
أنت تعرف ، يا فيدرىكو جارثيا لوركا ،  
أننى عن يعاقرون موتاً يومياً

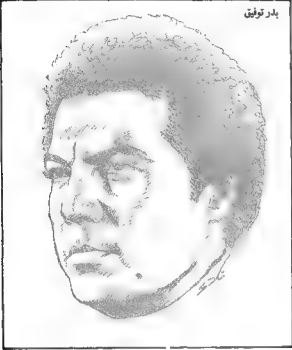
يموت شاعر فيحبس الكون  
أن بأحشائه جرح الإحتضار  
زلزلة كونية من الرخفات  
تصدّع الجبال برهبة ،  
ويصدّع بريق الموت رحم الأنهار .

أسمع قرى من الآهات وودياناً من العويل  
أرى غابة من العيون التي لا تنجف أبداً ،  
طرقاتاً من الدموع والعباءات :  
وفي دوامة من الرياح وأوراق الشجر ،  
جذاداً إثر جذادٍ إثر جذاد ،  
نجيباً إثر نجيبٍ إثر نجيب .



دراسة

بدر توفيق



## عن الشاعر بدر توفيق

د. عبد الوهاب المسيري

بدر توفيق ، هو شاعر و اللحظة القلة ،  
والمصطلح الفريد والرؤية البطولية التي  
لا تخشى مواجهة النكبة التي حاثت  
بالإنسان . الكلمات رجال والحروف  
سيوف ، والشاعر يمتلك صهوة الجواد  
بيجاسوس ويستلهم ربات الشعر والحرب  
والصبر ، ويبدأ في رحلة ليس لها من هدف  
واضح ولا نهاية معروفة ولكنه كبطل  
مأساوي معاصر يصبر على رحلته ، فهي  
قيمة في حد ذاتها ، وهي وحدها تضيئ  
المعنى على عالم يفقد إلى المعنى والدلالة على  
تفاصيل تفنن في الدلالة - أن الرحلة إلى  
إيثاكا أهم من الوصول إليها ، والوقوف على  
الاحلال لم يكن مجرد رثاء أو حزن من أجل  
الذات . وإنما هو تصميم على الاستمرار  
وتأكيد لما هو إنسان ومخلص ضد كون

أما قصيدة « تقويم جديد من فصول الجفاف » فهي خير الأمثلة على النوع الثالث الذي تغلب عليه التزمة الكونية :  
أخرج في الصباح ناشراً عيون في شعاع الشمس

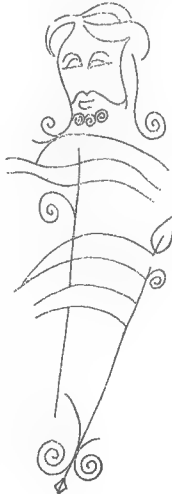
معتقداً أن بهاء الضوء  
يفغر ما بداخل من آخر الذنوب حتى  
اليه  
أخرج في النعاس هذا الدلفنة  
لكنتي أعود عربان الضلوع مستباح  
الراس

بين القديم والذلي ليس له جديد  
من يحمل الأحرار عن قلب أحب ،  
ولم يجد من اختلاف الوقت والموايد .

ولا يمكن الزعم بأن شعر بلو يضم رؤيتين مستقلتين الواحدة عن الأخرى ، ولكنه يمكن القول أن القصائد رغم وحدتها الفنية الأساسية ورغم انتمائها لنفس العالم الشعري المتكامل ، إلا أن العنصر التاريخي يغلب على بعضها ، ويغلب العنصر الكون على البعض الآخر ، ففي القصيدة الأولى يبرز وجه الوطن منتصراً نتيجة لفعل إنساني حر يتم داخل الحدود الاجتماعية التاريخية ونتيجة للموت والفداء . أما القصيدة الثانية فتقدم فيها التاريخ تماماً (أو يكاد) بل وتندمج فيها دورات الطبيعة – فالفصول الأربعة ، رغم تماقها الصوري ، أصبحت كلها فصول عقم وجفاف – والصيف مثل الحريف والربيع والشتاء ، كلها فصول تذبل فيها الأوراق وتسقط باسفة . ولذا فالشاعر يعود في فصل الصيف عرباناً ، والعري هنا ليس هو رمز البراءة والعودة إلى الحالة الأدمية (نسبة إلى آدم) ولكنه عري من أصبح بلا ماري ومن فقد المعنى . وإذا كانت الرؤية التاريخية تترجم نفسها إلى تعاليف منطقية أو شعرية للصور وإلى غناء فالرؤية الكونية تترجم نفسها إلى المكان إلى فراغ وفي الزمان إلى صمت ، ولا مجال للحرية الفردية أو للإنعقاد المستقلة ، ولكن – وعلى الرغم من كل هذا – لا نعدم أن نجد إشارات كونية في القصيدة الأولى وتلميحات ذات طابع تاريخي في القصيدة الثانية . ففي قصيدة « وجه مصر » ثمة إشارة إلى الحزن وإلى زمن « ردي » تصنعه الحروب ويولد من تكاثر القتل وتضافر الأشلاء ، وفي القصيدة الثانية ذات البعد الكوني ، ثمة إشارة إلى القديم الذي ليس

المقطوعة الثانية تسمع عبارة « بحر الزمن الردي » ، وهي عبارة نجد فيها إصداها لرؤية صوفية أو كونية توحى بأن النكبة التي يواجهها شاعرنا قد تكون لها جذور اجتماعية ولكنها تخطي عالم الظواهر الاجتماعية والتاريخية لتشمل الكون بأسره ووضع الإنسان فيه . وفي ديوان الشاعر الأخير رماد العيون تغلب الرؤية التاريخية على بعض القصائد بينما تغلب الرؤية الكونية على معظمها والمقطوعة التالية من قصيدة « وجه مصر » مثل طيب على قصائد النوع الأول :

في زمن تصنعه الحروب  
يتطق قلب الوطن المغلوب  
ينفض وجه الشرق في نوافذ الغروب  
ينفض وجه مصر تحت السمات  
متصصراً بالحزن والتماصك المؤمن  
والرصاص والتأملات  
متصصراً بالموت والفداء .  
في زمن يولد من تكاثر القتل ومن تضافر الأشلاء .



لا يكثر بنا كثيراً ولا يجعل بأفراحنا أو أضرارنا ، ولذا لا يبدى في الصحراء سوى الغناء – وإمام العلم لا غلغ سوى الكلمات ، وإحداً لو كانت منظومة .

ولد بدر توفيق بمدينة النيا وغاردها طفلاً إلى بني سويف . وقد تمكن من الالتحاق بالكلية الحربية بعد ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ واشترك في معركة السويس عام ١٩٥٦ واليمن عام ١٩٦٣ ويونيو ١٩٦٧ . ولكنه اعتزل الحياة العسكرية ليستأنف دراسته فدرس الأدب الإنجليزي والأمريكي ثم سافر إلى ألمانيا حيث درس اللغة والأدب الألمانيين . وقد عمل بدر في الترجمة الصحفية ، كما قام بترجمة العديد من القصائد الإنجليزية والألمانية إلى العربية ، وله مقالات عن شعراء مصر المعاصرين وأعلام الأدب الأجنبية .

وقد نشر شاعرنا أولى قصائده في نوفمبر ١٩٦٢ ثم توالى بعد ذلك القصائد والداووين فصدر ديوانه الأول « أيقاع الأجراس الصلدة » عام ٦٥ ، وديوانه الثاني « قيامة الزمن المفقود » عام ١٩٦٨ ، وله مسرحية شعرية أذاعية بعنوان « الإنسان والأله » أذيعت عام ١٩٦٩ وصدر ديوانه الأخير رماد العيون عام ١٩٨٠ .

ويمكننا أن نبدأ رحلتنا عبر عالم المنشد البطولي الحزين بعرض لقصيدة « كتابة على شاهد حياة » وهي من ديوانه الأخير ، يبدأ الشاعر القصيدة بأن يعلن احتجاجه على الثروة اليومية التي لا تفيد وحمل الأحياء الذين يتحركون وكأنهم في مجتمع الأموات . وهو يضم صوته إلى صوت الفقراء الكادحين وإلى صوت المحاربين الذين يرفضون راية المسامحات ، ويعبر عن اشتوازم من أن الحياة بدلاً من أن تكون الفرس الملكي الذي يحمل به تصبح « فرسا تعقد لاستيقاظ المراهقات » وفي وسط الثروة والأحلام الضائعة يظهر وجه الطفل شاعداً على حياة المقص والمجادلات فتلهب نظرتة وجهنا بسيف اللوم ، وفي فشلنا نحتمى بما تبقى في مقابر التواريخ وأجداد الحضارات . وهذا المستوى من القصيدة تعبير عن الاحتجاج على الظلم الذي يلحق بالإنسان في المجتمع ، والطفل كرمز للبراءة التي لم تفسدها الحياة ولا التاريخ رمز متداول في المستوى العربي الحديث . ولكن ليس هذا هو المستوي الوحيد في القصيدة ، ففي المقطوعة الأولى ، وفي وسط المصطلح الاجتماعي ، تبرز عبارة « الموت واحد فقط » ، وفي

له جديد - وهذه إشارة للزمان التاريخي  
( على الرغم من أنه زمن مغلق ) .

ولعل من أهم قصائد الديوان ، ومن  
أكثرها نجاحا في المزج بين المتعصرين  
التاريخي والكوني ، بحيث لا يمكن أن  
نفصل الواحد منها عن الآخر ، قصيدة  
« الوطن » :

( ١ )  
أهل أيامي التي أنفقتها بالجدل القيم  
والمنازلات

وفي مدى الرؤية يمتد الطريق ،  
لا علامة تلوح  
ولا خطى على الأديم من ملامح البشر  
أنتسم النقش بين العقل واللا عقل  
حتى إذا ما احتدمت مطرقة الخطأ  
بجني وجهك الخفيض  
مسافر ينفض عن دروعه الصدا  
أسمع صوتك المهيب  
يرقا دمع الجسد الذي اهترا  
يا أيها الحق الوحيد  
يا وطني

( ٢ )  
أعرف في سواد عينيك انتظاري  
وأعرف احتضاري  
يا وطننا وسدت تربته  
وجه أبي المضي .. يفظلته

.....  
في اللغة المختلفة  
أفألك

وفي التعابير التي لم يتضج السمع على  
مرامها  
وفي التباشير التي تشع كالأحلام ثم  
تنطفئ  
وفي التصاویر التي لم تعتمد العين على  
مدلولها  
وفي المسكارة التي لم تألف النفس  
ارتياذها .

أفألك ، حين يصعب القصيد  
حين يصير اللفظ دمعاً  
ويصبح السكوت مقصداً  
( ٣ )

يا زمناً بأكملة  
يا شجنتا تواصلت أسفاره صبرا نصيرا ،  
ثم صبرا ثالثا ، وخامسا ، وسابعا ،  
وعاشرا



الجدل والمنازلات بين العقل واللا عقل ،  
إلى أن تهوى مطرقة الخطأ . حينئذ يظهر  
الوطن في كماله وتكامله ، نرى وجهه ثم  
نسمع صوته ، فتتلاشي التفاصيل ونصل  
إلى الجوهر : إلى الوطن باعتباره الحق  
الوحيد . ويناء الجزء الأخير من المقطع  
الأول يترجم هذه الحركة بشكل مرئي على  
الصفحة ذاتها إذ تتناقص الكلمات حتى  
تصبح كلمة واحدة يتوحد من خلالها الشاعر  
العابد بالطلق .

يا أيها الحق الوحيد  
يا وطني .

أما المقطع الثاني فهو مقطع الوصول  
حيث يتغنى الشاعر بمعرفته بالوطن فهو  
يعرف فيه انتظاره واحتضاره . وهو لا يراه  
في التعابير والتباشير وحسب وإنما يراه في  
المسكارة أيضا . إن الوطن - هذا المكان  
التاريخي الصميم ، وهذا الزمان الذي هو  
امتداد لنا ونحن امتداد له - بدأ يتحول  
بالتدرج من مجرد مكان وزمان إلى مطلق  
يعلو على كل الظواهر . ولذا ففي المقطوعة  
الثالثة يصبح الوطن زمنا بأكمله يحكم  
الشاعر على الزمان والمكان النسيبين من  
منظوره ، فلا يرى سوى الآلام المستمرة  
والحدائق الجرداء ومدن التسويق ، ثم  
تنتهي المقطوعة بالشاعر مفتشا عليه من حول  
ما يرى . والأغيا هنا هو علامة السقوط  
الكامل والإطلام التام ، ولكنه انطلام  
مؤقت ، رغم حتميته ، تماما مثل تجارب  
المتصوفين ، حينها تحف بتابع الوصل  
ولا يحظى العابد برؤية وجه حبيبته  
ومعبوده . وتصل المقطوعة السابعة  
ما انقطع ، فيفتيخ الشاعر بالوطن -  
الطلق ، ولكنه يحاول أن يستعيد مرة أخرى  
البعد التاريخي فيؤكد ارتباط الوطن  
بالذاكرة ، فقد ورث شاعرنا كل سماته  
العادية والبطولية عن الوطن ، والوطن هو  
النقطة التي تتركز إليها كل علاقاته  
الإنسانية . ولكن الغناء يتحول إلى مرثية  
إذ أن الذاكرة بدأت تفقد ما ورثت ولذا  
يتشبث الشاعر مرة أخرى بالوطن باعتباره  
الثبات .

يا أيها الحق الوحيد  
يا وطننا في القلب متفيا  
مدينة مزانة تهبأت لمقدم العروس  
من بلادها الثابتة البعيدة .

إن الوطن هذا المطلق النسي ، هذا  
القاصي الداني ، نفي بعيدا ولكن في قلب .

هأنذا في مدن التسويق  
وفي الحدائق التي هاجر عن أبوابها  
المغلقة الشجر  
أنأش الحجير ..  
أسقط مفتشا على من فداحة النظر  
( ٤ )  
ورثت عنك الحزن منذ مولدي  
الغضب النبيل والصراحة الشجاعة  
ورثت عنك الصدق والأمانة الرفيعة  
يا أيها الوطن  
ياملئني خنولتي ، عموقي ، ياوجه  
اصدقائي  
ماذا أقول الآن بعد ما انقضى الزمن ،  
وافقدت ذاكرتي الميراث ..  
يا أيها الحق الوحيد  
يا وطننا في القلب متفيا  
مدينة مزانة تهبأت لمقدم العروس  
من بلادها الثابتة البعيدة  
( ٥ )  
الشعر أحوالي ،  
وكل عنة قصيده .

ثمة حركة أساسية في القصيدة تبدأ في  
التفاصيل المبشرة وتنتهي في قلمس  
الاقداص . في المقطع الأول نبدأ في عالم  
التاريخ - عالم الأيام التي تتعاقب وتضيق في



الشاعر، وهو مدينة مزدانة لتقديم عروس  
ولكنها تأتي من بلاد ثائية . يلهث الشاعر  
ويجهد كي يحيط بالقرب البعيد ، بالكائن  
الموضوعي الذي لا يضرب بالبعد في  
الأرض وإنما في قلب الشاعر ذاته ، ولذا  
يستخدم هذه الصور والمصطلحات  
المتاطلة .

وتنتهي القصيدة بمقطوعة قصيرة مكونة  
من سطرين تسم بالصفاء وبما يشبه  
الرضا : الشعر أحوال  
وكل غنة قصيدة .

وتبدو خاتمة القصيدة وكأنها فجائية ،  
وهي على مستوى من التسويات كذلك ، إذ  
يتحول الحديث عن الوطن إلى الحديث عن  
الشعر وعن الشاعر . ولكن الشاعر لماهر  
كان قد أعدنا لهذه اللحظة ، ففي بداية  
القصيدة أشار إلى الجدل والتناقض أي إلى  
الكلمات الفارغة والتي لا دلالة لها كما أنه  
حينما يذهب إلى مدن التسويق فهو لا يناقش  
إلا الحجر أي أنه يعود للكلمات التي تولد  
مينه وللناقش المقم . في مقابل هذا يظهر  
الوطن كمسورة تتخطى الكلمات وكصوره  
مهيض ولكنه مسموع أي أن الوطن يصبح  
هنا الكلمة الخفية التي لا تتجسد بالضرورة  
من خلال الحروف ، وروابط الوطن بالكلمة  
يظهر كذلك في رؤية الشاعر له في اللغة  
المختلفة ، « وحينا تتعسر الولاية ولا يولد  
الفصيد ، أي حينما تحزنه الكلمات  
الإنسانية ، يلقي شاعرنا الوطن ويجده حينما  
تتجسد الكلمة دمعاً وحينما يروى السكونت  
عليه وكأنه مفصلة . ونعرف من القصيدة  
كذلك أن الوطن قد علم شاعرنا الصراحة  
الشجاعة والصدق أي علمه المقدره على  
التعبير الصادق الجسور ، فالوطن ليس  
كلمة تتخطى كل الكلمات وحسب وإنما هو  
أيضا كيان ينبع شاعرنا القدر على تلك  
ناصية الكلمات ، أي أن الوطن ، الذي  
أصبح مطلقاً معلوم على الزمان والمكان ، على  
الرغم من تجليته التاريخية ، أصبح أيضا  
الكلمة الصادقة التي تمثل على كل الكلمات  
وأصبح يعنى من المعاني الشعر الذي ينبع  
من التاريخ ويحكم ويشهد عليه ، إن  
الشاعر الذي توجد بالوطن المطلق يتنحدر  
هنا بالشعر فيصبح الشعر أحواله ( بكل  
معاني الكلمة الصوفية ) وكل كيان .

ولكن التوجد لا يقضي على الأحرار ،  
كما هو الحال في الشعر الصوفي ، وإنما يزيد  
من الإحساس بها ولذا فحياته كلها عن .

ولكنها ليست عن مجرد فجة عامة تطحن  
الشاعر وإنما تتحول إلى أشكال مفهومه إذ  
تصبح كل غنة قصيدة - أن المقدره على  
الإفصاح هي ضرب من ضرب  
الخلاص ، ولكنه خلاص قد يؤكد للناس  
ولا يرب منها .

يقول الشاعر في قصيدته أنه يجد وطنه في  
التعابير التي لم ينضج السمع على مرماها وفي  
الصور التي لم تمتد العين على مدلولها  
وهذه الكلمات هي خير وصف لأشجار بدر  
توليف ، فشره لا يكف عن مباغتته ، فهو  
يشير في إحدى قصائده إلى تماسك القواد أو  
تمزق العلاقة ، ويتحدث في أخرى عن  
« ساعة الحب الرمادية » وفي كلا التين  
مزج الشاعر عنصرين متنافرين مما جعل  
التركيبة اللغوية فريدة وأحيانا متفجرة وفي  
قصيدة « الوطن » ثمة تراكيب لغوية تتبع  
هذا النمط فالشاعر يتحدث عن « احتدام  
مطرقة الخطأ » ، والاحتدام كلمة عادية في  
حد ذاتها ، وفي السياق الذي ترد فيه تنوع  
منه أن يستخدم بعدها كلمة النفاش  
والطرقة هي الأخرى شيء مألوف ، أما  
كلمة الخطأ فهي كلمة من الشروع بحيث  
أنها فقدت كل حبتها وتولها ، ولكن حينما  
تتمزج الكلمات الثلاث فإن النتيجة هي  
عبارة جديدة كل الجدة فريدة كل الفريدة .  
والشاعر وهو يحاول عبثاً محاورة الحجر ثم  
هنا ينفض الصدا عن دروعه . وفي المقطع  
الثالث يجرد المصطلح الرومانتيكي  
احساسنا إذ تنقل من مدن التسويق إلى  
الحدائق التي هاجرت الأشجار منها ونسمع  
الشاعر وهو يحاول عبثاً محاورة الحجر ثم  
يباغتنا بيت موعظاً في ثريته « أسقط منشا على  
من فداحة النظر » والبيت في خلوه التام من  
المجاز وفي ابتعاده الكلام عن اللغة غير  
المألوفة قد اكتسب المقطوعة الرومانتيكية  
صلابة وقوة وأصبح لها بمثابة العمود الفقري  
ينفضها من السقوط في الحزن العائم  
والضبابية التي تطمس الحدود . ولكن -  
والأمم من هذا - يكتب البيت فراهه  
خاصة بسبب وجوده في وسط المصطلح  
الرومانتيكي ويصبح في ثريته وكأنه حكم  
نهائي على العالم الرديء لا يقلل أي عجاجة  
أو اعراض .

ولكن الفريدة الحقيقية في شعر بدر ، وفي  
هذه القصيدة على وجه التحديد ، تنضج  
أكثر ما تنضج في بناء الصورة الذي  
لا يختلف في كثير من الوجوه عن الأبنية  
الفظة التي أشرنا لها . فالصورة عند بدر

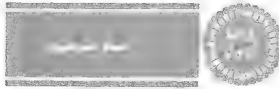
عادة ما تبدأ بجانب مرئي ، فالزمن هو  
الشحن والشحن مثل الأسفار المتواصلة .  
وحى هذه اللحظة لا زلنا ندور في عالم الصور  
التقليدية المربة حين يشبه الزمان بالكتاب  
الذي لا تنتهي صفحاته . ولكن الشاعر  
يفاجئنا بقوله « تواصلت أسفاره صبرا  
فصبرا / ثم صبرا ثالثا ونخاسا وسابسا  
وعاشرا » فكلمة سفر « استمدت كلمة  
« صبر » بقولنا الشاعر في عالم إلى آخر .  
وفي القصيدة يقول الشاعر :

يا وطنًا وسدت ثريته  
وجه أبي الهوى . . يفظته .

ومرة أخرى نجد نفس الانتقال الهاديء  
الفجائي فالتربة والوجه المضيء عنصران  
مرئيان مرتبطان أما البقطة فهي عنصر  
لا يستمر بسهولة مع العنصرين السابقين ،  
ولذا فهو يضيء عليها الجدة . والصوره  
هنا ، شأنها شأن اللغة ، لا تترك المقارئ  
مسترخيا في دروب المألوف بل تفرض عليه  
أن يكون يقظا دائما لا يستسلم لرؤية  
الشاعر وإنما على ما يكشفها بنفسه دائما -  
لا يتقبل لها يرى ما يتقبل ويرى الشاعر  
بل عليه أن يتأمل فيه ، فالصورة عند بدر  
ليس لها مركز مرئي ، قد تبدأ في العالم المرئي  
وفي تفاصيل جزئياته ولكنها تغادره وتحلق  
فوقه ، ثم تتماثل في التصويت حتى تفقد  
الصورة أي دلالة مرئية وتتوسل دلالاتها  
مركية تتطلب من القارئ أن يعمل ذهنه  
ووجدانه ، قلبه وعقله ، عاطفته وفكره إن  
أراد أن يصل إلى مرام الشاعر . والصورة  
هكذا تعتبر خير تعبير عن عالم بدر الذي تمتد  
جلوده في التاريخ وتحاول إحصائه أن تصل  
إلى الكون بأسره .

إن هذا الشاعر يتطلب من قارئه أن  
يكون منتبها كجندى يقف على حدود  
الوطن ، وهذه الاستعارة تتواتر في شعره .  
فما لم يحقق شيئا من التماسك من خلال  
القيم البطولية العسكرية . فالوطن يظهر  
أول ما يظهر كقارص عارب ينقض عن  
دروعه الصدا يعلم شاعرنا الغضب النبيل  
والصرامة الشجاعة ويورثه الصدق والأمانة  
الرفيعة .

إن هذه المجموعة من القيم تستحضر لنا  
علما تختلف عن مدن التسويق والشريرة  
العقيمة ، وهي وحدها تجعل الشاعر قادرا  
على الاستمرار والصبر البطول - شاعرنا  
الذي يتمتع بالكلمات ويحمل الوطن في  
قلبه .



## قصيدة للشاعر السريالي المصري جورج حنين

وقد قاد موقف « عدم التدخل » إلى حرمان قوى الثورة الأسبانية من المساعدة العسكرية ، بل وترتب عليه الامتناع عن بيع الأسلحة لحكومة الجبهة الشعبية الأسبانية الرسمية وذلك في الوقت الذي كان هتلر وموسوليني يزودان فيه فرانكو بالجنود ويحدثن الأسلحة !

والحال أن « عدم التدخل » هذا ، والذي التزم به ستالين كذلك حتى أول أكتوبر ١٩٣٦ - رغم اتساع مجال عمليات الفاشيين الأسبان المضادة للثورة على مدار أكثر من شهرين - كان أحد الأسباب الرئيسية التي قادت إلى سحق الثورة .

وقد قوبل موقف « عدم التدخل » بالاحتقار الذي يستحقه من جانب الثوريين الأسبان ومؤازريهم الذين اعتبروا بلوم وستالين خونة الثورة الأسبانية .

وتعبر قصيدة « عدم التدخل » عن غضب الشاعر تجاه جرائم الفاشيين الوحشية التي ساعد موقف « عدم التدخل » على انقلاط زمامها .

ومن المعروف أن السرياليين قد تعاطفوا مع الثورة الأسبانية وشاركوا في جميع التبرعات لمساعدتها . وقد اتخبط الشاعر السريالي الفرنسي الكبير بنيامين بيرى ، صديق جورج حنين ، في صفوف الجيش الجمهوري الأسباني في عام ١٩٣٦ .

نشرت قصيدة « عدم التدخل » ضمن الديوان الأول لجورج حنين : « لا مبررات الوجود » ، والذي صدر بالفرنسية عن دار نشر خوسيه كورري الباريسية في نوفمبر ١٩٣٨ . أما صورة « عدم التدخل » التي رسمها كامل التلمسان ، فقد نشرت ضمن الديوان

صباح السابع عشر من يوليو ١٩٣٦ بدأ التمرد الفاشي في المغرب ( الأسبان ) وفي غضون أربعة أيام كان قد امتد إلى البر الأسبان . ولم يمر أسبوع واحد إلا وكان المتمردون الفاشيون قد استولوا على حوالي ثلث اسبانيا .

كان المتمردون الفاشيون يريدون سحق الثورة الأسبانية ( ١٩٣٦ - ١٩٣٩ ) التي كانت قد دخلت مرحلة من التجزؤنة لتشر بتدمير مجمل هيكل العلاقات الطبقة الموروثة منذ زمن ما قبل الثورة ، والذي كان يشكل حائلاً أمام انتزاع الجماهير لحريتها الحقيقية . وبعد أقل من شهر واحد من بدء التمرد الفاشي الذي قاده الجنرال فرانكو ، الديكتاتور الذي حكم اسبانيا بالحديد والنار بعد سحق الثورة ، وقعت فرنسا وانجلترا ميثاق « عدم التدخل » في شتون اسبانيا في ١٥ أغسطس ١٩٣٦ .

كان ليون بلوم ( ١٨٧٢ - ١٩٥٠ ) ، زعيم الحزب الاشتراكي الفرنسي في الثلاثينات ورئيس وزراء أول حكومة للجبهة الشعبية في عام ١٩٣٦ ، تلك الجبهة التي وصلت إلى الحكم في يونيو ١٩٣٦ بدعم من أصوات الستالينيين الفرنسيين الانتخابية ، كان ليون بلوم هذا يريد من وراء « عدم التدخل » محاصرة الثورة الأسبانية خوفاً من أن تمتد إلى ما وراء جبال الپيرينيز . حيث كانت كل الدلائل تشير إلى ذلك .

ترجمها عن الفرنسية :  
أنور كامل  
تقديم : بشير السباعي



## قدم القتل

المجالس تطفح بجثث هائلة  
الأحكام تنطق لتمزيق أسبانيا  
بعنف أشد  
كم تشابه كل هذه الميثاق الجديدة  
كم حوى الموت كل ما هو جدير  
بالحياة  
لم يحدث أبدا أن كان تحت اليد  
للخطب والمفاتيح والتقارير هذا  
القدر من اللحم  
دمعة من هنا وأخرى من هناك  
لم يحدث أبدا أن سقط هذا القدر  
من الضحايا  
والضمير معدوم إلى هذا الحد .  
انظروا المدن فقدت شرايينها  
شريانا بعد شريان  
والقرى فتكت بها قرع شرهة  
والطرق لم تعد تسلم  
إلا لسواد الرعب  
حيث لا يستطيع أحد أن يميز سماء  
من أرض  
لأنه لم يبق في الفضاء سوى بعد  
واحد  
هو بعد القتل  
انظروا الضربات القاصمة  
تستقر في جوف الشعب  
والملاك الجدد للشاطئ الأزرق  
يصنعون في اللحم  
في هبة الحياة مساحات من المعاناة  
كل يوم  
انديلو ماسيون لحسن الحظ هناك

جندهم لم يعد يزدهر إلا فوق  
الخطام  
على المآثم في مدريد وبارشلونة  
على الحساد في العاصمة  
المضطرتين  
أيها الأحياء التي خرجت من ليل  
الحديد والنار ملتزمة  
فلتواصل صفاراتك الحادة  
صراخها  
حتى تصاب بالصمم آذان الزمن  
أيها الدمار الذي لا يغفر  
يتحدثون عنك في وزارات  
الخارجية  
عن ناقلات الجرحى وصناديق  
الموت والمقابر  
أيها الناس أيها الحجارة عزاء  
يا خرايب أسبانيا لن تكوني  
الأخيرة  
هكذا تقرر أن يكون المصير  
لا تياسوا من الأخيرة  
ها هي ذي تقدم نحوكم  
الحينانات الفضية المبجلة  
مكان لغزاة باداجوز  
مكان لمن اخترعوا للمقبر شواهد  
أنهم سيوزعون الصدقات من  
أجل خلودهم  
سيولون عنكم طقوسهم المقدسة  
سيصنعون من كل طوريب قريانا  
حتى تكون في النار واحتمك أبدا





## عالم أحمد سويلم الشعري

### أحمد محمد عطية

ويتكون عالم أحمد سويلم الشعري ويتغذى من مفرداته الشعرية المتميزة ، ومن استلهامه للتراث العربي وللتراث الفرعوني ، ومن رؤاه الواقعية والتاريخية والطبيعية ، كما يلج فنون المسرح والقصة والسينما ، ويستخدم الصور التشكيلية والألوان والحوار والمونتاج ، ويعيد صياغة التراث وإبداعه ويخلفه في مركبه الشعري الجديد والمتفرد .

وأحمد سويلم شاعر من جيل السنينيات ، جيل الانجازات والانكسارات أيضا . لذا هو شاعر وطني وشاعر قومي يعي مسؤوليته كشاعر منذ أبداع أولى كلماته الشعرية فيقرر منذ البداية أن مهمته الشعرية هي تجاوز الكلمات الجليليدية والمحموم والرؤى والمشارع الترجسية لأنه يؤمن بدور

يتألف عالم أحمد سويلم الشعري من دواوينه السبعة : « الطريق والقلب الحائر » (١٩٦٧) ، « الهجرة إلى الجهات الأربع » (١٩٧٠) ، « البحث عن الدائرة المجهولة » (١٩٧٣) ، « الليل وذكرة الأوراق » (١٩٧٧) ، « الخروج إلى النهر » (١٩٨٠) ، « السفر والأوسمة » (١٩٨٥) ، « العطش الأكبر » (١٩٨٦) ، « أخساتون » و« شهريار » ، ومسرحياته بالإضافة إلى مسرحيته الشعرية « أختاتون » و« شهريار » ، ومسرحياته العشر للأطفال التي استلهم فيها التراث وأعاد خلقه وصياغته ، ووظف الشخصيات التراثية في مركب فني جديد يمزج بين الأصالة والحداثة ، ويستوعب هموم العصر وثقافته ، مع كنهه ودراساته الأخرى المتصلة بالشعر العربي القديم والحديث . فهو شاعر جاد غزير الإنتاج ، يجمع بين الموهبة والثقافة وبين الألفام والاستلهم والدراسة .

الشعر كرامة وكلاء للناس ، كما قال في أول قصائده « صوت الشعر » :  
 يرافق الكلمات  
 نحن لا جديدي لنا من كلمات  
 تمتطي . . تتهاذى في موات  
 تسرق الأوباب أو ترجع تحكي  
 الحشرات  
 شامت الكلمة لو صارت جليدا . .  
 شعرنا ليس رخاما . . وهياما  
 شعرنا صوت الملايين . . وفكر التأثيرين  
 وهو شوق لجديد  
 وهو يلقى الموت كى يبعث حيا  
 وهو يجال ليقود

ثورة الشمس على ارض الجليل  
 [ الهجرة من الجهات الأربع ، كتابات  
 جديلة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف  
 والنشر ، ١٩٧٠ ، ص ٨ ، ٧ ] فهو شاعر  
 مهموم بالقضايا العامة ، قضايا الأمة  
 والوطن والشعب ، منذ أول دواوينه ، كما  
 يعلن في قصيدته « صوت الشعر » بوضوح  
 وبإشاعة ، أن دور الشاعر هو التعبير عن  
 الجماهير ، وأن يكون الشعر صوت  
 الملايين ، وفكر الثوار ، وأن يكون ثورة  
 الشمس وتساوها التي تلذب جليلد  
 الكلمات .

ولأنه شاعر وطني جاد فقد رفض ترف  
 وثثرة الملقين والشعراء حول إمارة الشعر  
 بينا الوطن يرف بأبدى الغرياء ، كما قال في  
 قصيدته الحديثة « الزمان حين لا يبع » :  
 هذا عصر . . لا يفر أن يلقى بالوطن  
 إلى حب التسيان

لا يفتر أن ينتظر الشعراء  
 حتى يفصل في أمر أمير الشعراء  
 أو تنقف على ناصية الدرب

دراويش غناه  
 والوطن التنازع في الصحراء  
 يشرب في صحته الغرياء . . .  
 « العيش الأكبر » ، مكتبة مديوني ،  
 ١٩٨٦ ، ص ٥٠ )  
 ويتوازي حله لقضايا وطنه وقضايا أمته  
 مع حرصه على التجاوز والتجديد ووعيه  
 بأهمية الكلمة الشعرية وضرورية تحريرها من  
 أسر النظم والغنائية والذاتية والرخاوة ،  
 ونقلها إلى صميم قضايا الجماهير الجادة  
 والملحة ، فإنه يجدد مكانه بين الفقراء  
 المساكين ، في قصيدته الحديثة « أما بعد » :

معدرة ياسادق العرافين  
 — إلى من فقرأه القوم المفكرين  
 — إلى مسكين . . مسكين . .  
 مسلى والشعر يساحتكم . . مسلى  
 والشعراء  
 لستا فرسان النظم يساحتكم  
 لستا فرسان الصنعة والحكمة والإثشاء  
 نحن — الشعراء المفكرين —  
 جهلنا تلك الطرقات . .  
 سلمنا بأخية في ساحتكم  
 والإخفاق !

( المصدر السابق ص ٤٥ و ٤٦ )

وهو شاعر عربي أصيل ينطلق من حب  
 غامر للتراث ويستلهمه ويؤججه بقضايا  
 عصره ويدمج بثقافته ورواه وإبداعه  
 وتحياته ، فيوظف تراث الماضي في خدمة  
 الحاضر ، وقد الجسور بينها . كما أنه شاعر  
 مصري أصيل ، وابن غلص هذه الأرض  
 المصرية العربية ، منها يستمد رموزه  
 ويستلهم موضوعات قصائده ، لا يعرف  
 التغريب أو الرموز والأساطير الغربية منذ  
 بداياته الشعرية الأولى ، فحضر بذلك من  
 آثار الغزو الثقافي في شعرنا وثقافتنا .

وإذا كانت قد شابت بدايات عالم أحمد  
 سويلم الشعرى بعض التقريرية والإخطائية  
 والمباشرة ، فلعل هات البدايات المعتادة ،  
 كما أنها طبيعة المرحلة أو الحقبة الزمنية التي  
 صدرت فيها قصائده الأولى ، وخاصة تلك  
 المكتوبة بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ . غير أن  
 أحمد سويلم ، الحريص على التجاوز  
 والتجديد والتقدم ، لم يلبث أن تقدم في  
 طريق تكوين عاله الشعرى وقاموسه  
 الشعرى ، نحو تركيب صوره وتكتيكها ،  
 وشحنها بالمفردات والإيجادات والرموز  
 المستمدة من التراث العربى والمصرى ، ومن  
 الطبيعة ، البحر والنهر على وجه  
 الخصوص — وله ديوان عنوانه « الخروج إلى  
 البحر » تكاد قصائده كلها أن تكون بمثابة  
 تنوعت على لحن النهر ، كما يظهر عالم  
 البحر ورموزه في ديوانه « السفر والأوسمة »  
 ومن خلال هذه الصور المركبة والمشحونة  
 والمروحة والرمازة تتصاعد رؤى الشاعر  
 واحتياجاته وطموحاته وأشواقه وأحلامه  
 حول قضايا الإنسان في وطننا العربى وعلى  
 أرضنا المصرية .

وفي أحدث دواوينه « السفر والأوسمة »  
 و « العيش الأكبر » ، يتقدم عالم أحمد

سويلم الشعرى نحو الحكمة والنفاذ إلى  
 جوهر القضايا الوطنية مزاجا رؤاه الذاتية  
 بعالم الطبيعة ، النهر والبحر والتخل والزرع  
 والشجر ، بالتراث العربى والفرعونى ، دون  
 مباشرة أو تقرير أو كلمة واحدة من مفردات  
 السياسة ، بالرغم من انعكاس تطور قضايا  
 الوطن السياسية والاجتماعية في سطور  
 وكلمات قصائده الحديثة ، إذ يمتزج أهم  
 الخاص بالمعالم والذات بالموضوعى  
 مركبة الشعرى الثرى المشحون بالرؤى  
 والرموز والمعاني المضمرة والمضمنة ، غير أن  
 الأمل أخذ يجير في قصائده المجموعة في  
 ديوانه السادس ، « السفن والأوسمة » وروح إصداه الواقع العربى  
 الرديء تضغط بقوة على أحلام الشاعر  
 فتجبرها على التراجع والتراجع .

وتتداخل قصائد ديوانه العيش الأكبر  
 أحدث دواوين الشاعر أحمد سويلم ، مع  
 قصائد ديوانه السابق « السفر والأوسمة » ،  
 في التناوب والروية وطرقي الأداء الشعرى  
 بل في الصور والأشكال والمضامين . .  
 فنلاحظ قصائد الديوانين يتراوح بين أواخر  
 السبعينيات وسنوات النصف الأول من عقد  
 الثمانينيات ، والرموز هي ذات الرموز  
 المستمدة من الطبيعة ، النهر والبحر على

وجه الخصوص . . والأشجار والجبال والزرع  
 والطيور والرياح . . واللحن الرئيسى هو  
 مصر الحبيبة المشحونة بالبيئة القريية . وفي  
 القصائد يمتزج الذات بالموضوعى ، ويتلبس  
 الشاعر أهم المعالم للوطن بحيث يندمج  
 الخاص ، ويستعين الشاعر على تقديم رؤاه  
 الحكيمة بالرزم البسيط الشفاف ، ويتقدم  
 تنوعت على لحن الحبيبة مصر ، الوطن .  
 ويعرض الشاعر هذا الحب في صور مكثفة  
 متتابعة مشحونة بالمعاني والرموز البسيطة ،  
 من صور الطبيعة المصرية الغنية المنوعة بين  
 الريف والصحراء إلى صور التاريخ التليد  
 والمجيد ، كما في قصيدته « أيجدية » :

نصفى في ماء النهر  
 ونصلى الآخر في عينيك . .  
 أتكىء على حجر ملقى فوق الرمل  
 نقشنا يوما أول أحرفنا فوقه  
 أشهدنا الشجر . . وأشهدنا الطير  
 وأشهدنا أهرام الحطم الناذق . .  
 بادئى حبك خوفا وجنوناً  
 ومسافات لا يعرف أحد منا قبلتها  
 بادئى حبك جسراً ممتداً . . ونخيلاً  
 وضافاً . .



شاكسنا النهر ..  
وشاكسنا المطر  
وهذهلنا الليل الدافئ ..  
ومسحتنا فوق جبين العشاق  
وأجبتنا أسئلة الأعين - وهي تحاصرنا  
سخطا -  
- ترحل في مدن نائية .  
- ونجى - محملة بالأوحال .  
- نغد إليها نهر الحب .  
- فلا تفتح كفيها للمحب .  
( العطش الأكبر ، ص ٥ ،

فهو يقدم المقارنة بين معطيات الوطن ،  
الحبيبة ، في السابق عندما كان جسر الحب  
عمدا ، وبين أسئلة العائدين المقارفين لدى  
غرق نصف الشاعر في ماء النهر - فهو  
نصف غريق ، نصفه الأول في ماء النهر  
ونصفه الآخر في صني الوطن . وهو يعدد  
غماط الجسد من الوطن ، وأسئلة الراجلين  
عن المتبعدين عن الوطن . وهوينشد صني  
الحبيبة الوطن أن تنتشله من الغرق في  
النهر ، وأن يشرق النهر بحيته حتى  
لا يشرق ، فيكفيه أن يشرق حيا في صني  
الحبيبة ، مصر ، الوطن .

وهو يتوحد مع الوطن ، في قصيدته  
« الأروسة » ، فيصبح وجهه وعبونه وصوته  
ومنيح أحلامه ، مؤكداً ألا انشراق بينها  
مهيئاً لما قاله في قصيدته الأولى  
« أبجدية » :

كيف خلوت اليوم :  
- وأنا فوق غصونك -  
- أحرس عينيك -  
- أحيي في عينيك -  
- أرضي أن يغرق نصفي  
في عينيك ! -  
( المصدر السابق ص ٦ )

ويضيف :

صرت وجهك مثل تشربت  
صوتك

صرت عينوك منذ اشتعلت انقادا ..  
ووجدنا

صرت صوتك ..  
منذ أرحمت فؤادي فوق واصلد نهرك

أزرع أيضا .. وحلما .. ووعدا ..  
صرت منك ومنى ..  
توحد قلبي وقلبك ..  
أعلم حين تفيين أنك مثل دمي  
تسبحين .. وترسين  
أعلم حين تعودين  
إنك جئت إلى - تفرين  
أفتح قلبي - جناحين  
بالشوق تشتعلين  
أحس بدفء الشفق  
ومعا تتواعد ..  
نغرس حلم السنايل  
عرس الطفولة

لا تفترق ( المصدر السابق ص ٨ )

وفي قصيدته « وجهي عسل جبل في  
الرياح » يمسد الشاعر مأساته في صورة  
انحصار النهر عندما تتعد عنه الحبيبة مصر  
وتنأى ، تنسج عذبة بالمصافة ، بالكلمات  
والنور ، وتقرن هذه الصورة بصورة النهر  
يبحث عن أصله وعن منبعه . وينسج  
الشاعر الحبيبة ، الوطن ، كليا يتعد ، إنه  
يرى ابتعادها ينقله هويته ووجهه ، فيبحث  
عنها عل « جبل في الرياح » ، هذا البحث  
الصعب للمستحيل التحقق :

أعرف حين تفيين ..  
كيف تطول المسافات ..

كيف نجف عروقي .. يمتصها الليل  
يتحسر النهر ..

أكد أجن ..  
أكد أغبر لون دماي ..

أكد أغبر لون عروقي .. وأمعت  
أما أنا ..

فسأبحث عن وجهي الآن  
على أراه على جبل في الرياح !

( المصدر السابق ص ٩ و ١٠ )

أما في قصيدته البديعة الجميلة الموحية ،  
« بعيدا عن الحلم » ، فيجسوس الشاعر في  
باطنه ، وفي أعماقه ، وفي عقله الباطن ،  
ليصور مشاعره وهو أجسه التي تشتمل  
بدانخله وتتغلغل في كل خلاياه وخلجاته  
حتى إذا ذهب ليطفئها ويلقيها في البحر إذا  
بها تشعل البحر وتثير العواصف وتفرع

الحيتان وتبز الأرض هذا ، إنها قوة الرؤيا  
تتوحد مع قوة الحلم ومع نبض الشاعر وملح  
البحر :

في أقرب موج ألقيت الكومة حتى  
ينطفئ الوهج بهذا البحر -  
لكن الوهج أحال البحر الساكن  
- عاصفة هوجاء -

- وموجا من جر -  
فزعرت حيتان البحر ..

اصطرعت أسراب الطير  
اهتزت طبقات الأرض الساكنة

تفجرت .. تآثرت .. توحدت مع  
الموج

أتحرق من هذا القيد المشدود على رثي  
كل صباح تأتيني أحزامي فوق الأرض

تقف على شط البحر  
تدعوني أن أنسجها ثانية في الليل

وأنا .. هذائي ملح البحر  
انتفضت أوردل بالمح .. وبالذهب ..

وبالذ ..

لا حاجة لي أن أحلم  
أو أخرج من جسدي .. وأهوى !

( المصدر السابق ص ١٢ )

هكذا يوظف الشاعر صوره الطبيعية ،  
البحر ، في تجسيد وتكثيف رؤاه ، بترمز  
منتقلة من الواقع ، بمنزلة بخيال الشاعر  
وشاعريته الأخاذة .

وفي قصيدته « فاتحة للبحر » يحاور  
الشاعر البحر ، يبه هموم اليأس الساكنين  
المهائين ويصور كيف كان يرى قبه الحل  
والنبوءة ، ولكن البحر يصلحه بصورة  
المباشرة بدماء اليراق وترويه ؟ فكل البحار  
عميقة ، وكل اللغات ملحة ، وكل الجراح  
غائرة .. الصور كلها بحرية متآخفة من  
عالم البحر ومشعونة برموز الألم :

تمكت الطير حول الشيايح .. حتى نجف  
النيانج

لعل خرافات أرض النيانج تنحني الماء  
والدلفه

والأعين النجل  
كنت أظن السحاب تظن .. فتكف

متقش فوق اللوح المحفوظ بعنق  
الأرض

كيف يحاصر مهر ههرا ..

يكبر .. يكبر

يمتد .. ويمتد ..

يسرى فيه ملح المد ..

يصبح بهرا .. تسكنه الجنيات ..

مسموح أن تمنح هذا القلب

اللغة المشية - من زمن -

أن أجمع كل ملامح وجهي المتكسرة

على الأمواج

أن أغسلها بمياه القلب الناشئة بلون

الحب ..

وأقدمها .. في ميلاد البحر ..

( المصدر السابق ص ٢٣ و ٢٤ )

وفي قصيدته « حين امتد الطوفان » ، وفي  
تصويره للرؤيا الأسطورية للطوفان  
لا ينسى الشاعر الوطن ، أنه يبحث عنه ،  
عن الوطن الغائب مثل غياب العشاق في  
هذا الطوفان . وهو يسأل ويبحث في عالم  
البحر الواقعي والأسطوري . وهو يتزعج  
الوطن بقرعة ذراعاه الذي أصبح مينا في  
مواجهة الحيتان ، ويتمسك بالوطن بالرغم  
من الطوفان الذي يغمره . بهذا الإصرار  
يتمسك الشاعر بوطنه رغم ما يراه من  
مأساوية حاله الذي شبهه بالغرق الفائع  
بين أمواج الطوفان وفي أفواه الحيتان :  
انظر الآن

سوف هم الأرض .. ويتلقى الحب

ويزهو قمحي في الشيطان

سوف غد جسور .. وتفتح في أرض

الحب عيون

وتقام صلاة .. ويعود تخيل الصحراء

انس الطوفان

واسترخ على صدري الآن

صدري .. أرضك .. مهديك ..

ثمرك

لوتك في كل الألوان

وأنا سيدة الأصوات

وسيدة الألوان ..

حيث تقيب التوارس .. مفعمة القلب

حيث تفضل عيون البشر ..

.....

قلت : لن يشد البحر قلبا تطهر

بالملاح ..

أو أعينا تنضو بالمجرح ..

أو قلما .. لا يضعضها السفح

كنت يا بحر سكر عيون

تعتصر القلب

تلطمني ساعة بالأساطير

حتى كآلى خط عصي من الموج

تحملي ساعة فوق كفيك

تمسح عني جراسي .. تدد خوفي

تضحك .. تسفر .. يهتز من صوتك

العالم الربح

تندثر الأرض .. أغمض عيني

يحملي للموج في حلقات الدوار

أجل الآن لؤلؤة القلب ..

أبدأ خطو انتصار ..

دانحلي البحر .. والشعير ..

والليل .. والشمس

والسكر

كل الرؤى بين قبضة كفى اعتصار

( المصدر السابق ص ٢٠ و ٢١ )

وكما يعبر الشاعر عن هواجسه وعن رؤاه  
وطموحاته من خلال عالم البحر وصوره  
ومفرداته ، كذلك يتشكل كيانه من  
حيوانات البحر ومن ألوانه وأصواته ، في  
تنوعات سيمفونية تظهر فيها ثقافته الفنية ،  
الموسيقية والتشكيلية والمسرحية ، كما في  
قصيدته « ويولد البحر » ، فهو يولد في هذا  
العالم البحري ، ويصور بالقليل ميلاد البحر  
في صور تجمع بين التصور الأسطوري  
والتصوير الواقعي ، وتزج بين الواقع  
والخيال . ويقرن الشاعر ميلاد البحر بميلاده  
على سطح الأمواج :

يتشكل وجهي .. ينكسر بين الموج ..

.....

- هذا ميلاد البحر .. على يابسة

الإنسان ! -

عن الوخر سنبلتي

كنت أرقب منعطف الليل .. عن

الرياح تنسوق

المهانين مثل .. المساكين مثل

فتروي السنايل بالدمع ..

نبحث عن وهج لا يضيح .. ا

أرحل الآن مثل الطيور الظريفة

أرحل قافلة لا تكف عن السير ..

حتى يروعي البحر .. مثل النيومة :

إن أصدلك الآن !

.....

أطرق البحر أمواجه .. شم رائحة

الدمع في القلب

هم يحاورني :

- تعلم الآن ان البحار عميقة ..

أن كل اللغات التي سوف تعرفها ..

مالحة

أن كل الجراح هنا .. قاتلة !

.....

قال : سوف أضيئك في الملح .. تسقط

فيه

( المصدر السابق ص ١٥ و ١٦ و

١٧ )

وعلى هذا النحو من استلهم عالم البحر  
ومروزة يضي الشاعر أحد سويلم ، في  
قصيدته « الجنون والبحر » ، فيغدو البحر  
معادلا للبحث الجديد والميلاد الجديد  
ولللخلاص والتحرر واثاق لؤلؤة القلب .  
وفي هذه القصيدة يمتن الشاعر في استخدام  
مفردات عالم البحر استخداما شعريا  
موجيا ، من الرياح والأمواج والتوارس إلى  
الفوس والملاح والدوار والمذ :

ساكن في ضلوعي اشتهاؤك يا بحر

إني تحفرت من ساقيات الرياح

ومن غضب الأله ..

أغني لك يا قدرى .. والهة

مقلتي تسمرتا في امتداد ذراعيك ..

حيث تكسرت الشمس .. يهزهما

الموج

أملكك البحر .. وأملكك الشمس  
وأملكك الليل  
وأملكك قلوب العشاق  
قلت : أترى ..  
إن أنزعك من بين الحيتان  
وطنا  
يتحمل مثل الموج العاتق  
لا أرغب عنه حتى لو ظل الطوفان !  
( المصدر السابق ص ٢٧ و ٢٨ )  
وفي قصيدته « العطش الأكبر » ، التي  
منحت ديوانه السابع عنوانه ، وهي قصيدة  
من أبيدع وأعذب قصائد الشاعر أحمد  
سويلم . يجسد الشاعر فيه للوطن واغترابه  
فيه ، ما زجا ذاته بموضوع الوطن ، مستعينا  
بمفرداته البحرية ، مصورا كيف رحل مبحرا  
وهو منقسم حزين يبحث في العالم عن سر  
الغربة ، مبدعا في صوره المكثفة المتشابهة  
المانوخة من عالم البحر ، المبررة عن قوة  
تصميمه وعن عمق أزمته وعن غريته  
ومأساته ومحنه .. ولكنه يضيح كلما ابتعد  
عن الوطن ، ويوحى الجسود الأكبر ،  
ويعضش العطش الأكبر ، ويفقد هويته  
واعتباره ، ولا يجد من يحيره انتباهها ،  
ويزداد غربة كلما بعد من الوطن :  
منقسما أبحر في صمت  
أتودد حيناً ..  
وأطارد حيناً قلب الموج  
وقلب الريح  
وقلب المجهول  
أبحر في صمت ..  
أثبت فوق المئين قطارا  
أرسله حين تلمسين الذكرى  
والكلمات  
أتسرك حيناً .. يجعل في من يستأنك  
ألوانا .. وحفائظ

وأبكي الأرض إذا تكبر ..  
أو تصغر ..  
لا أملك إلا أن أبحر - منقسما -  
أن أصرخ .. أن أشكو الجوع ..  
العطش الأكبر  
أشكو حزن الأعين ..  
الآن أسألك نفسي  
من يعرفني إذ تخطفني عيناك  
من يسمعي إذ يتغرب عني صوتك  
من يلقاني .. إذ يجهلني عطرك  
وأنا .. أبحر - منقسما -  
لا أملك للبحر خرافات ..  
أختصر العالم في ضربة مجداف  
أبحث عمن يمنحني بحرا .. أو ظلا  
أو يمنحني بحر المجهول ..  
( المصدر السابق ص ٣٠ و ٣١ )  
كما تقدم قصيدته « العودة من جوف  
الماء » تنوعاً آخر على لحن البحر وخطر  
الابتعاد عن الحبيبة ، الوطن ، والغربة في  
الصحراء ، بمفردات من عالم البحر ، هذه  
الإضافة الشعرية المتميزة لأحمد سويلم التي  
تجدد في قاسوسه الشعرى وتصور عذاب  
الشاعر في وطنه وفي غريته وتعلقه الدائم  
بالوطن من خلال صوره وتراكيبه البحرية :  
يدعوني البحر ..  
ويدعوني المد .. الجزر  
( التي بنفسك لا تنحس الحيتان  
التي بنفسك لا تنتظر الموج العاتق  
والحلم الوستان  
بالأمس حلمت كثيرا  
وترثيت كثيرا  
وأضعت العمر .. أضعت رسال  
الأرض  
نعمت بكل قراءات العرافين  
فماذا اليوم جنيت :  
يديك الليتين ..  
وعينك الغافلتين ..  
ووجعا لا يبدأ في القلب ..  
وأشرعة تتمزق في الريح  
التي بنفسك لا تنحس البحر ..  
ولا تنحس سواحله العشر ! )  
.....

إن أقسم بالبحر ..  
وسواحله العشر ..  
بالمد القاسي .. بالجزر ..  
أنك في خطوى الحب .. الوهج ..  
العمر ..  
وأنتك حلم الشعر ..  
( المصدر السابق ص ٣٦ )  
وفي قصيدته « أ . ب » يقدم الشاعر  
أبجدية جديدة مكونا مفرداتها من عالم البحر  
أيضا ، مجسدا أزمة الوطن من خلال أزمته  
في الوطن ، وتنتظر الحكمة في صور بحرية  
ماساوية ، حيث ينفرط العمر الواحا  
وقلاعا ، كما يجتد بعد تحطم السفينة ،  
وحين أغار المد على العشاق المهزمين ،  
وأضاع الموج أصواتهم ومصباحهم ، وفي  
هذه القصيدة يستخدم الشاعر أسلوب  
القطع السينمائي الحديث ويمزجه بالصور  
لمعبرة عن مأساته ومأساة الوطن :  
- واو ..  
وأعدني قلبك يوما لا أنساه  
وانفرط العمر على بابك : ألواحا  
ولاعا  
هل تذكر وجه الأمس  
أم أن الموج - شهوكة - رحل بعيدا  
عن ساحات العطش ..  
قطع :  
أقف على ساحلك الآن  
أشهد يومي .. وغدى .. وبقياما  
الأحران  
أشهد كل خطي العشاق المهزمين  
إنك تفقد ذاكرة الأمس  
وأن الأيام ..  
أنتسكت وعودك حين أغار المد على  
عشاقك  
- لم تسمع صيحتهم في قلب الموج ! -  
( المصدر السابق ص ٣٨ و ٣٩ )  
هكذا جسّد الشاعر أحمد سويلم رؤياه  
الشعرية والفكرية لمأساة الوطن في عالمه  
الشعري المتطور والمتقدم والمتميز ◆





## حوار مع الدكتور عبد القادر القط

د. محمد أبو دومة

- أستاذ الأدب العربي بكلية الآداب جامعة عين شمس
- رأس تحرير مجلة « الشعر » مجلة المجلة والمسرح ثم مجلة « إبداع » التي تصدر عن هيئة الكتب
- نال جائزة الملك فيصل في الأدب
- له مؤلفات في الإبداع الشعري ، والأدب ، والنقد

— أستاذنا الشاعر الناقد الكبير الدكتور عبد القادر القط ، أود ألا يكون حوارى معكم مجرد أسئلة تعقبها إجابات إنما هو حوار تلميذ مع أستاذه رغبة في التعلّم والتوجيه والاستفادة .. وإن أول ما يخطر بذهن الآن هو ما أمتعنتمونا به من معارف أثناء معارككم الأدبية في الستينات ، والتي اشتعل فيها قلبكم — الحاد آنذاك — برأيه في الاشتغال والحدة أقلام الأساتذة الزوّاد الدكتور محمد مندور والدكتور إبراهيم حماد والدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدي وغيرهم .. أين ذاك القلم الذي أرى حياتنا الثقافية بشكل ملحوظ وعلمنا كيف يكون الإخلاص للكلمة والانتباه الكل للرأى عن وعي وفراسة ؟ أين ذاك القلم في الساحة الأدبية المصرية الآن ولماذا أثر الهدوء ؟

○ فيما يخصّ بالمعارك الأدبية أذكر في الستينات معركتين إحداهما عامة وإن كان الشعر يظفر بالجانب المهم منها ، والأخرى خاصة بالشعر دون غيره .

والمعركة العامة كانت حول كتاب أصدره الدكتور رشاد رشدي بعنوان : ( ما هو الأدب ؟ ) وهو تلخيص موجز جداً لنظرية أو اتجاه في إنجلترا ، ويؤبر كمدرسة ، ثم انتقلت هذه المدرسة إلى أمريكا وأصبحت لها نظرة خاصة للشعر تقم أساساً ، على محاولة رد الاعتبار للنص الشعري أمام التفسير الأدبي النفسي ، التي نشأ بعد نظرية فرويد ، وأمام التفسير الاجتماعي والسياسي الذي نشأ بعد الثورة الاشتراكية ... التفسير النفسي يحاول أن يدرس نفسية الشاعر والأدب من إبداعه الأدبي ، والتفسير الاشتراكي يحاول أن يدرس قضايا اجتماعية أو سياسية من خلال النص ، دون اعتبار كبير للصورة الفنية للنص الأدبي . ولا كان هذا الاتجاه في النقد الجديد رد فعل لذين الانحياز من النقد ، فكان ردّ سم أيتسم به ردّ القلم ، من جهة ومن مبالغة ، تناولوا إن الأدب أو إن العمل الأدبي ( هو ما هو ) ليس له صلة بنفس قائله ، ولا بروح عصره ... تبين الدكتور رشاد رشدي هذا القول بطريقة ختله وشديدة المبالغة أيضاً .. لذا ؟ .. لأن هذا الاتجاه حيناً حاولوا تطبيقه فيما بعد ، وجعلوا أنه لا غنى لكم تتناول النص الأدبي تلويحاً طبعاً وكعاسلاً ، من أن تحاول أن تدرك طبيعة العصر .. أن تنسب النص إلى اتجاه أدبي أو

ففي سائده .. أن تعرف شيئاً من نشأة الأديب أو أحواله النفسية والفكرية .. إن قناتره يشبهه في التصور المشاعية أو المخالفة عن غير ذلك .. فحذلوا من بينهم مع الاشارات الدائم إلى النص كعمل فني ..

حول هذا اجتماعا كثيفة في منزل الدكتور محمد منور صفوه من النادي لذكر منهم د. غنيمي هلال ، دكتور منور ، الأستاذ أنور المداوي ، د. لويس عوض ، د. ابراهيم حمادة ، فؤاد دياره وبنا . وكنت أرامانا ونشر الدكتور منور ما قيل في النشوة في ذلك الوقت في جريدة « الجمهورية » فبدأت الحركة حالية .. ونقلت أنا الحركة إلى وسيلة يمكن معها أن أفيض أكثر .. كتبت مقالات شهرية في مجلة الشهر التي كان يصدرها سعد الدين ومي وكرت فيما ذكرت بها أنه ، مع اعتراضي بأن العمل الأدبي هو عمل فني في المقام الأول ، هو ليس دراسة اجتماعية ولا نفسية ، إلا أنني نستطيع - مع تذكرنا دائماً أننا ندرس عملاً فنياً - أن نقول وبخاصة في إطارنا الشعر ، أن تلك المسرحية أو تلك الرؤية تطرح قضية ما ، وحول هذا ضربت مثلاً بمسرحية معروفة لأينس اسمها « بيت الدمية » ، ربيت الدمية تطرح قضية الزيف الاجتماعي في العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر ووضع المرأة الأوروبية في البيت والبنية الاجتماعية للمجتمع في ذلك الوقت ، فلا يأس إطلاقاً ولا مناص من أن نتحدث - حين نحاول تحليل عمل كهذا - عن موضوعه وعن القضية التي يطرحها ثم ندرسها فنياً ، أو قد ندرس قضيتيه ونفهم معنا ، إنما لا بد أن تشير إلى القضية .. لكن ، ربما صبح هذا القول ، من أن العمل الأدبي هو ما هو بصورة أشبه - بما يمكن تعريفه - بالكيان المسرحي في الشعر ، وخصوصاً ، الشعر الذي في قالب القصيدة ، أهم الشعر غير الدرامي وغير القصصي . ومع ذلك .. حتى في هذا تستطيع أيضاً أن تحلل القصيدة نفسياً ، إذا زواجك بين التحليل النفسي والتحليل الفني ولم تكن بالتحليل النفسي ، طبعاً يمكن أن تأخذ النص الشعري وثيقة نفسية ، وثيقة اجتماعية ، إذا كنت في معرض الدراسة الاجتماعية أو النفسية كإحدى اجتماعي أو نفسي ، لكن إذا كنت ناقداً أدبياً فنيي أن يخرج هذا كله .

هل أحملت هذه الحركة أبعاداً سياسية لأسف لأن الدكتور رشاد رشدي حاول - وخصوصاً - لأن الدكتور منور كان فيها .. الاشتراكي أو اليساري أقبل حاول أن يتحدث عن المضمون الذي كنا نلح على أننا نستطيع أن نتحدث عنه . على أساس أنه مضمون خاص لن اتجاه سياسي معين .. هذه هي خلاصة الحركة الأولى العامة التي كانت تختص في أحد جوانبها بالشعر ..

لما الحركة الثانية والحامية بالشعر تماماً .. فقد بدأت حينما كنت أراس تحرير مجلة الشعر سنة ١٩٦٤ ، ١٩٦٥ .. وقتلك الزريبان أصدرته لجنة الشعر التي كان يرأسها عزيز أباظة بالجلس الأعل للفنون والثقافة في ذلك الوقت ، نشر هذا البيان فيما يشبه المقالة الطويلة في مجلة الثقافة القبطية - وهي امتداد لجذلي الثقافة والرسالة والمعروف قبل ذلك - ( أنا رديت ) حل المقالة أو البيان في مجلة ( الشعر ) . إذ أن اللجنة كانت تهتم في بيانها بعلم الشعر من أنها تلتزم صوفياً من الشعر العصري التقليدي .. وأنها تروج للشعر الحر .. والشعر الحر كان مازال في بداياته بالرغم من أنه مضى على ظهوره أكثر من عشر سنوات . انتهونا بالوقوف إلى جانب الشعر الحر ، مع انتماءهم الشعر الحر أيضاً بيهتمين ، الأول : تيمة فنية .. فهو إفساد للشعر المر .. هو إفساد اللغة العربية ، وخروج عن تقاليد القصيدة العربية القلبية وهدم للتراث . والثانية : تيمة سياسية .. وهي أن الشعر الحر ذو نزعة سياسية ، مع ما تحمله كلمة سياسية من أغراض خفية في نظره .

كان من بين أعضاء هذه اللجنة المرحوم صالح جويوت وكانت له تسمية طريقة ( وما الشعر فقد أسماه ( الشعر الضمري ) وبما شعرائه فهم ( القرامزة ) .. المهم .. كتبت رداً على هذا بمقالة طويلة في مجلة الشعر ، ثم أخذ المرحوم صلاح جاهين يرسم يومياً ولدة اسيرين ، أو أكثر كاريكاتيراً يتهم فيه على لجنة الشعر ، أذكر من بينها أنه رسم ( شكبير وفقاً يرتضي وهو داخل لثانية الامتحان أمام هذه اللجنة ) .. لكن للأسف لا أذكر التعليق .. وتطورت المسألة إلى أن عُقد اجتماع كبير في نائلي القصة برباسه يوسف السباعي حدثت فيه مشادات كلامية كبيرة



• يوسف السباعي

وتقول على بعض الناس في ذلك الوقت ومن بينهم الشاعر كاسل أمين .. وانتهت هذه الحركة في تلك التي كانت في الحقيقة حديث الحياة الثقافية في وقتها .

— قبل أن نتقل - استأفنا الدكتور القبط إلى حوار حول موضوع آخر أود أن أقول تذكر أن هناك معركة سابقة قرأنا بعض قصوبها دون أن نعلمها معاًبقة كاملة فقد حدثت في الخمسينات .. هل من الممكن القاء بعض الضوء عليها سبياً وأن استأفنا الذين عاشوها يرون أنها كانت أكثر حدة من المعركتين السابقتين لها ..

○ نعم كانت في الخمسينات ما بعد ١٩٥٤ مع يوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله وهي في الحقيقة كانت أقوى معاركي الأدبية وأولها : وأنا كتبت كتاباً صغيراً اسمته ( في الأدب المصري المعاصر ) يضم ثلاثة أبحاث فيما أذكر الأول : السلبية في القصة المصرية ، الثاني : بعنوان : المسرح السطحي عند توفيق الحكيم ، والثالث بعنوان : الشعر بين الالتزام والفن . في البحث الأول تناولت رواية لعبد الحليم عبيد الله اسمها : بعد الضرب ، ورواية ليوسف السباعي اسمها : أنا وإحالة ، ورواية للكاتب الكبير محمد فريد أبو حديد اسمها : أزهار الشوك . درست من خلال الروايات الثلاث مظاهر السلبية في الشخصية الروائية ومواقف الرواية وكتبت عنى أقصد بالسلبية أن الشخصية ليست محور صراع وإلها هي تتلقى الأحداث وتستقبلها . ومن هناك تكون الأحداث من صنع المؤلف في الحقيقة أكثر منها استجابة لشخصية إنسانية ، حقيقة لها أبعادها ولها كيانها ولها تصرفها ، بحيث أنها تعكس تصور الكاتب الروماني لبعض المواقف العاطفية ، وحتى أنها أيضاً تصور إدراكه لوضع البيت في المجتمع العربي والمجتمع المصري حين ذلك ، وغيمتها بعبارة قد تكون جازحة في ذلك الموقف ، ولم أكن أتصور وقعها السيرة عند يوسف السباعي .. ، فلنت إلى مقدمة الرواية يقول بأنه : [ أبلغني الليثيون الساعة الثانية ليلاً .. في صوت واحدة تقول إنها فرغت من قرامه إلى راحلة ومفتوحة بها ولا تدرى كيف تنام . ! ومع ذلك ليس هناك من النقاد من يهتم به إلى الآن رغم استجابة القراء بهله [ الصوره ] .. فقلت فيما معناه : إذا كان القراء بهذا النوع السطحي فهذا يفسر

إنصراف التفاد عنه ، وكانت هذه الكلمة جازحة فعلاً وساحه ولعل مرجع ذلك لقوة الشباب وحدته . ، والكتب أو المناقد منا يردها أن يثبت كيانها ووجوده . وكانت معركة طويلة وغنية في الحقیقة .

أما عن الأستاذ عبد الحليم عبد الله . فلذكر أن يوسف السباعي كان يصدر مجلة اسمها « الرسالة الجديدة » ونقل للمركة إليها وأباح لي أن أردد على صفحاتها . وقد انتهت هذه للمركة بيني وبين الأستاذ عبد الحليم عبد الله . الذي كان رجلاً سمحاً . بالصالح . وأصبحت فيها بعد صديقين حميمين . أما الأستاذ يوسف السباعي فإنتا (تصالحنا) في مجال الصلح الرسمي ، لكن قبل نفضه شيء ولم يغفر لي هذا الموقف . . . هذه هي الممارك . . . والحلقة ؛ لكن لا تتوقع من ناقد أن يظل حاداً طوال مراحل حياته ليسبين مهيم ، السبب الأول : أنه حين يواصل وجوده في الحياة الأدبية تقوم بينه وبين الأبناء صدقات حميمة وتتغير منه هؤلاء الأصدقاء (نوعاً من) إن لم يكن الجمالة فصل الأهل الصالحين وإذا كان ثمة مهيم فيكون الجميع رغباً وبخاصة إن كثيراً من هذا النقد كان يتم في مواجهة المؤلف إما في الإذاعة أو في التلفزيون بعد بعه . . . إنها الإذاعة أساساً حين كان برنامج عن النقد على مستوى مرموق جداً وله أثر في حياته الأدبية وإما في ندوات أو الجمعيات الأدبية الكبيرة التي كانت موجودة في القاهرة مثل الجمعية الأدبية المصرية ، دار الأدباء ، جمعية أدب الحديث ، جمعية ناجي . . الخ . . . للمهاجمة هنا بالطبع تكون لها ضرورتها وتخصصها أنك حين تدعو مؤلفاً لتناقش كتابه فإن ذلك يعني المخاربه بالكتاب والمؤلف . . فلا ينبغي في الحقيقة - أن تتحول الندوة ، أو اللقطة إلى تمجيد أو إلى تمجيد . وهذا كان من الأسباب التي غضبت من الحقبة التي تشير إليها أما السبب الثاني . . فهو السبب طبعاً . إذ أن الإنسان كلما يتقدم في السن يبدأ من ناحية ويدرك ما يمكن أن يسببه النقد الحاد من الآلام ويذكر مدى المظلة الخفية بين المبدع وعمله الفني لابد أن يتناول كل ذلك برفق . . . ولذلك استعملت - وأسلمت - أن أبتعد لنفسي أسوأ ما أستطيع أن أقول فيه فكل ما أريد ما دون أن أجرح أحداً ودون أن أتهم بالجمالة لكن لا زالت أكثر قولاً مأثوراً نصديقتنا المرحومة الأستاذة انور المعداوي كان يقول إنه (لازم للراشد في البدء حتى يمشي أو يكون ناقد حقيقي إن يمسك شومة) . . لكن طبعاً بالنسبة لي ظلت هذه (الشومة) تتضائل حتى أصبحت فرعاً صغيراً .

- استأذنا الدكتور عبد القادر أن استعرض عياراً في الساحة الأدبية المصرية الآن من أن لكل جيل نقاده .

نقاده وجيل السنين نقاده . الخ . . امتتروا أنها مقولة صادقة أم خاطئة . . وهل لها دخل في علوه هذه الحلقة أو هي أحد أسبابها أيضاً

● مسألة الأجيال نحن نبالغ فيها لأن الجيل في الحقيقة الفيض لا يقل عن خمسة وعشرين سنة . نحن نحلل الأجيال بالعقود (يعني كل عشر سنوات يوجد جيل) وهذا تحليل غير صحيح وإذا صح هذا القول يكون لكل جيل نقاده . . ولكن إذا أخذنا الجيل على حقيقته في واقع الحياة وهو أنه لا يقل عن خمسة وعشرين سنة على الأقل . . فلو افترضنا أنه عندما يصل الثمانين من العشرين ويبدأ في الكتابة . . وينها يصل إلى سن الخامسة والأربعين يصبح من الجيل القديم . . ثم يبدأ بعد ذلك جيل جديد . . ففي هذه الحالة لا يمكن تحليل جيل الجيل بأقل من خمسة وعشرين سنة . . وعليها لاكثر من عشر سنين وعشر سنين وللنقد يستطيع أن يتعد العمر الفني والفكري للنقد لاكثر من عشر سنين وعشر سنين وعشر سنين . . . وأيضاً هناك نقاد إذا كانوا متصلين بالحياة المصرية والثقافة العالمية اتصالاً وثيقاً يدركون عن وعي سنة الحياة في التطور ويدركون من خلال التاريخ الأدبي والحضاري للمصرى الطويلة بين القديم والجديد في كل نواحي الحياة ، فمثل هذا النقد يمكن أن يكون متجدداً ولا يفت موقف المحصورة المباشرة الثقافية في كل جيلد لكنني دائماً أقول أن النقد - وهذا ما أقوله - لايد من موقفه من أي جيلد أن يعبر مؤلّين ، الأول : هل هذا الجيلد تابع من ناحية حقيقة في المجتمع ؟ يعني أن القديم قد فقد ريقته ، فقد قدرته على معايشة الحياة ومسايرتها وأصبح المجتمع في حاجة إلى شيء جديد في كل نواحي الحياة ليس في الشعر ولا في الفن ، الثاني : هل هذا الجيلد بالصورة التي ظهر بها يشبع هذه الحاجة أو يرضى هذه الحاجة أم لا ؟ وهذا كان موقفي من الشعر الحر . . . هل هذا الشعر الحر تابع من ناحية حقيقة في المجتمع ؟ . . . ووجدت أنه لم يظهر فجأة . . . إنما ظهر بعد أن بدأت الحركة الرومانسية تتحسر وكل أشكالها تستنفذ تجاربها . . . وأصبح بالشعر أخطاء كثيرة من الصور ومن المجمع ومن التبريرات ، فكان من الواضح جداً الحاجة الحقيقية لحركة شعرية جديدة ، وبخاصة أن الحركة الرومانسية قد خرجت في كثير من صورها على الصورة التقليدية للشعر العربي القديم ، حتى في داخل إطار القصيدة الموحدة الثقافية ، للنقصة إلى شطرين متساويين في الطول ، لكن داخل القصيدة في الطبيعة التجربة من ناحية وتصويرها والمجمع والجزأ والمجازات والصور الشعرية من ناحية ، كان شيئاً مختلفاً تماماً عن الشعر التقليدي إلى جانب خروج كثير من هؤلاء الشعراء على الشكل نفسه ، بحيث أصبحت بعض الأبيات تطول

وبعضها يقصر وهذا ثابت ولا داعي للتكرار . . يعني أصبح هناك رواد لا يسمى بالشعر الحر حتى قبل ظهور الشعر الحصري بصورة متفرقة . . عند محمد طه أو جويدي أو المشرفات ثم عند علي باكثير ، لذلك تبيت حركة الشعر الحر على هذا الأساس . . أما حول مقولة ( لكل جيل نقاده ) كما أشرفت فأرد أن أقول : للاطلاع في السنوات الأخيرة أن ظهور نقاد على مستوى النقد القديم ليس ملحوظاً إلى حد كبير ، هناك نقاد كلهم متساوون في المستوى وليس لديهم رغبة من التجديد ولا في النقد . . وهذا سر مدعكس أحوال المجتمع المصري - إذا كنا نتحدث عن مصر بالذات - في كل شيء حتى في الحرف .

لنحرم نقادنا الرغبة في التجديد . . الإحساس بحكمة الملهة والعمل . . الناس تكتب بسرعة شديدة . . تكتب كل شيء . . يأخذ بعضهم من بعض . . ثم أصبح هناك نوع من الإنغماس في العلاقات الاجتماعية والشخصية طغى على موضوعية النقد عندما . . . وأصبحت أيضاً المكافآت المالية في بعض الجملات تدفع الكاتب إلى أن يكتب بصحلة ومسرعة غريبة . . . لكن مع ذلك . . أنا أثار القضية من قبل الشباب بما يسمى بأزمة النقد وهي قضية أصبحت قديمة قد تكون موسمية - دائماً أقول - حين تظهر حركة جديدة تشبه الظفرة كالجراحة الأخيرة في الشعر المصري الحديث ، إذا كانت حركة حقيقية نابعة من حاجة حقيقية أيضاً للمجتمع - لابد أن يظهر من بينها ، من بين العاملين بها ، المؤيدين بها . . نقاد يظنون لها من ناحية ويتابعون إنتاجها من ناحية أخرى ، وبها كانت قدرة الناقد الذي تقدم في السن وعاصراً أكثر من حركة أدبية على مساهمة الزمن وحصل إدراك طبيعة التطور . . لكن أحياناً يوليه بانجماحات لا يستطيع أن يعايشها . . لا يستطيع أن يعايشها . . أن يقلبها لأنها لا تثقل لديه تطوراً بصيحتها . . ينبع من الحركة السابقة . . لكنها تفلطرة قد تكون نتيجة عوامل ، كثيرة بعيدة عن التطور . . أنا أعتقد الآن من هذه الحركة التي تحدثت عنها كثيراً جداً ، الحركة التي نشر بعض ثمارها في باب ( في مجلة إبداع ) بعض (تجارب) حتى يعلم القارئ أنه يواجه نصاً يقتضي طريقة خاصة في القراءة . . يقتضي بذلك جهود أكثر . . يقتضي تطبيق معايير جديدة غير المعايير التي سيطر عليها النص الشعري المؤلف . . . . هذا الشعر قد يكون بعضه أصيلاً ومتنادداً للزمن أو تأثراً بما جدد في مفاهيم الفنون التقنية كالسريالية مثلاً . . وهذا فرض قائم وإن كان - بالطبع - هناك فرق كبير بين الفن التشكيل والفن الغزوي . . لأن الفن القول دائماً مهيا حاول أن يخلص الكلمة من موهولها اللغوي . . وبها حاول أن يخلص العبارة من منظها اللغوي ، فيظل الغزوي ، أو

الثاني يلتبس جداً أين من القهم - إن صح التعبير- للصوره الشعرية .. بعض هذه المتأخر ينبع من إيمان صادق حقيقة هذا الاتجاه وعن موهبة .. وبعضها نوع من السري في كتاب هذا الاتجاه والتأثير بالخطأ لبعض الشعراء المرفوقين .. وأنا لا أعرف أن كل ذلك كتب مثل هذا أم لا ؟ .. على كل .. كنت أتأثر بالأساس فقط شاعراً من هذا الاتجاه .. شعر مفكك لا بأس وغماضى جداً .. وفيه خلط بين الأوزان الشعرية .. بحث أوضح له في سطر واحد .. (فاعلاتن فاعلاتن) .. قال فاعلاتن لي هذا اشتباك عروضي فقلت له لماذا لا تحاول أن تفهم الاشتباك ؟ .. فيقول لي أن عفيفي يفعل هذا .. نشرتم لمعني شعراً بهذه الطريقة .. وفيه هذا الخلط .. عفيفي فعله كذا وكذا .. حاولت الوصول معه إلى مفهومه .. قلت له نحن بصدد شمر ك ..

وارتكتا من شعر فريك .. وطبعاً لم نتفق على نفس الاشتباك الشعري الخاص به ... ولعل هذا يدل على أن هناك نوعاً من التأثر .. نحن نعرف أن كثيراً منهم متأثرين بالوديس ، وفي مصر هنا - أيضاً - متأثرين بعفيفي .. عفيفي أول ما ظهر كان شاعراً جديداً .. وهو شاعر كبير وله أسلوبه المميز الذي كان يتسم بصور حية ماعشودة من الطعن والطنين والحصب وقشر ذلك .. ولست أريد الانتظار من هذا الجانب ... بعد مدة أجهل إلى هذا الغموض وهذا التفكك اللغوي ، وأنا حقيقة أصدق ألف حائراً أمام قصائد عفيفي الأخيرة ، ولا أستطيع إطلاقاً أن أعجبها ، رغم محاولتي ألا أفهم ... بمعنى .. أن هذا الشعر يفترض فيه ألا يفهمه الناقد بمعنى الفهم المنطقي ، بالضبط كما يفهم الانسحاب أمام لوحة سريالية بالذات .. فليس مفترضاً أن يسأل ماذا تريد اللوحة أن تقول ، لكن لا أستطيع إطلاقاً أن أعيش قصائد عفيفي الأخيرة .. وأنا دائماً أسأل في هذا العرض - سواء بالنسبة لعفيفي أو لمن يقلدونه ، أو لمن يتبنون هذا الاتجاه بوجه عام ، سواء كانوا مقلدين أو أصلاً - هل فقد الشعر وظيفته ككاتب له رسالة ؟ .. أو هل الشاعر يكتب لنفسه فقط ؟ هل لا يفكر أبداً في الخلق في لحظة الإبداع - وهذه قضية جدية بالبحث - هل حقيقة أن الشاعر لحظة الإبداع سواء أترك أو لم يترك لا يستعصر صورة المثالي بطريقة أو بأخرى ؟ .. الشاعر وأنا مارست عملية الإبداع في وقت من الأوقات - يعنى في نفس سواء أترك هذا أو لم أترك عملية معقدة من التلق الذي قبل أن يضع صورته النهائية ، سواء كتبها على الورق ، أو استقرت في ذهنه ، هذه العملية من التلق الدائم يدخل في جوانبها استحضار المثالي .. كيف سيفهم أو يتوقع هذه العبارة ؟ ما هو وقع الكلام عند الناس ؟ إذ أن لحظة الإبداع ليست مجرد وهي هذه الصورة

## ● ظهور نقاد جدد على مستوى النقاد القدماء ليس ملحوظاً ، لأنهم جميعاً متساوون في المستوى وليس لديهم الرغبة في التجويد أو في التعمق .

## ● لا أستطيع إطلاقاً أن أعيش قصائد « عفيفي مطر » الأخيرة .

وأعني الصورة المجردة - إما بها أيضاً نوع من عملية التنظيم .. أعني التزاوج بين الظرفية والتنظيم .. وبدون هذا يكون الفن فوضى .. وعملية التنظيم هي ما نسعيها عملية التقيد الذاتي الداخلية التي قد لا يلتفت إليها الشاعر في لحظة إبداع لكنها مبرجوة وقائمة ..

- تواصل مع حديثكم دكتور عبد القادر حول لحظة الإبداع عند الشاعر .. هل سألتكم أنفسكم - كمجدد ونقاد حاسر الكثير من الشعراء بمختلف اتجاهاتهم - ماذا يريد هؤلاء الشعراء الذين اشرتم إلى لحظة الإبداع عندكم - من هذه التجارب التي يكتبونها ؟

● الصادقون منهم يمكن أن يكونوا تحت ضغط الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الخاصة ، تضطرمهم إلى أن ينسحبوا وأن يستنزلوا ذواتهم وأن ينفصروا في العفول الباطن - دائماً - كتجني الصور مفككة غير

## ● ما يكتب في مجلة « إبداع » هو امتداد لبعض الاتجاهات الشعرية التي ظهرت منذ ستين وليس جديداً بالمعنى الصحيح .

## ● هل فقد الشعر وظيفته كأدب له رسالة ؟

منطقية كما يبدو في الأحلام والكوايس ( هذا فيما يخص الصادقين منهم ) .. ولذلك فهم يبدون بعينين كل البعد عن قضايا المجتمع الذي يعيشون فيه وعن مشاكل الإنسان الذي يعيشونه .. لا أقصد بالملح الإصلاحي ولا الاجتماعي ، ولكن لكل عصر وكل مجتمع الحق في أن يجد نفسه في أدب عصره ، صورة من حياته ، قد تكون صورة احتجاج ، قد تكون صورة تسبيل .. قد تكون صورة استشراف مستقبل أفضل ، لكن لابد أن يجد صورة ، والتجسس المصري والعربي يحتاج بشربة كثيرة ، ومشاهد في مناحي الحياة اليومية المختلفة ، ومشاهد طبيعية .. كل شيء مما يمكن أن يوحى بتجربة إنسانية أوسع أفقاً ، من هذه التجربة التي تمنح دلائل من العفول الباطن ..

في كل عصر يمكن أن يوجد بعض الرواد لحركات مستقبلية لم تظهر دوايحها بتد في العصر الذي يعيش فيه - أقصد هذا البعض - ويمكن أن تكون عندهم حاسة دقيقة وقوية لاستشراف مستقبل بعيد .. وسبكت لجل لم يوجد بعد ويعتبر في .. وأحياناً لا يتعرف به لكن هؤلاء دائماً تلتك

لكن المفروض أن معظم أجيال العصر .. يكتبون بتقليد العصر .. المفروض أن كل جيل أو كل عصر له مفهوم الفن الخاص ، الذي يبدى على كبر له الناس ويصاحبها فاعله .. أما تجاهل المجتمع تماماً بهذه الصورة ، وتجاهل المثالي بل لم يلهم لهم مهياً .. هذا شيء بعيد من طيبة الشعر ، والغريب أن هؤلاء الشعراء يضلون أنفسهم .. ليحسبوا ويسرا بعضهم لبعض ، وفي بعضهم هل بعض ويصورون أن هذا هو الشعر .. وهم الآن لا يعرفون - حتى - بالجيل الثاني من الشعر الحر ويعدون هذا الشعر حقاً وهذا غير سليم ولا أوافق عليه .

- أعتقد أنه مادامت يصعد قضايا الشعر وما يتصل به من اتجاهات لها أصحابها الأصلاء .. ويصليق بها غيرهم من المدعين .. نرجو الدكتور حميد القادر أن يوضح لنا وجهة نظره النقدية فيما يسمى بقصيدة النثر ... ماذا تعني ؟

● هذا الفن عتفاً موجود من زمان وكان نسبه بالشعر النثر وهو تسمية غير مرفقة من البداية .. لأنه أي هذا الفن - هو في الحقيقة النثر الذي أو الشعر .. وهي تسمية معروفة من قديم .. هو نثر تتحقق في بعض مقومات الشعر .. في استخدام اللفظ .. في رسم الصورة .. في تحق بعض الإيقاع الذي يصل إلى حد الوزن ، لكنه إيقاع عسرون .. ( لكن ( التملك ) في الشعر جملة الصورة ، من حيث تسمية الفصل الأدبي التي

استاذنا فكرة إصدار كتاب نقدي عن هذه الأجيال الموجودة في الشعر والنص .. لم أم تذكرك الفكرة بعد ؟

● أنا في غنى هذه الفكرة .. وأنا أكب بالطبع ، لكن هناك مسألة غريبة في الوطن العربي وفي مصر بصورة خاصة .. وهي مطالبة الإنسان بالانتماء المستمر .. فلذا انتقم بضعة شعور أو ستة أو سبعة .. نحن .. انتهى ثلما .. وهذا لأن السبب في ظاهرة غريبة عندنا في الجيل السابق من كبار الأدباء .. أن نجد لأحدهم ثمانين كتاباً أو مائة كتاب .. وهذا غير معقول إطلاقاً لأن الإضافة الحقيقية في الإبداع ، أو التراث .. شاقة جدا .. الإنسانية تكتب بضعة آلاف من النسخ ، في شعور غفلة ، وفي لغات غفلة .. الإضافة الحقيقية تادرة جدا ، ولا يمكن لأحد أن يكتب سبعين كتاباً أو ثمانين كتاباً وكلهم مستوى جيد .. إلا إذا كان مجرد موسوعي ..

● والشاعر والقصصاء غربه - أحيانا - فترات عميقة إن صبح هذا التبرير .. هويريب نفسه .. ويخشي أنه فقد موهبته ، ثم بعد ذلك ينحصر في نفسه الأراه ، والتبرير ، ويعود مرة أخرى ، لكن .. نحري داليا مطايرين باستمرار بالانتاج والكتابة المستمرة .. أما عن كتابي .. فانا أذكر أنني كتبت في صحيفة عربية في العام الماضي اثنين وأربعين مقالة بعنوان (من المكتبة العربية) بعضها تناولت أدباء من شعراء وبهايات لكتاب في مصر والعالم العربي (من بينهم محمد إبراهيم أبو سنة ، وعبد طريب ، وعصود دياب .. وغيرهم ..) أما الكتابات المفردة فكثيرة والتي أنا أجمع تصدر في كتاب مستقل .. والغريب أن الكثيرين قد طلب منهم تقديم أعضائهم للمهنة لكن لم يتطابق أحد إلى الآن مع العلم أن هذه ليست شكري ..

● وبخصوص الكتابات حول كل كتاب بعد ظهوره .. أستطيع أن أقول أن الإنسان حينه تتقدم به السن من ناحية .. ويصعب له فيها الخاص من ناحية أخرى .. تفريق هذه دائرة الانتباه فضلاً عن عقل محسوب على نقاد غير متفرغين للتعلم النقدي مثل .. لأنني مارلت استاذنا جميعاً التي استقت مع عبارات في الشعر العربي القديم والحديث والمرس وأشراف على عشرة رسائل جامعية من مابستير ودكتوراه ..

● تعود إلى مواصلة الحوار فيما يتعلق بإبداع الكتاب وهو ما يقدم الآن من الأدب المسرحي واتجاهاته ..

● هذا موضوع كبير ولترجعه إلى لقاء آخر .. إذن باسم مجلة القاهرة اتقدم لسيادتكم بجزءة الشكر .. حل هذا الحوار الثري وإلى لقاء ..

● واتجاهاته فهناك سؤال يلح على ذهني .. وهو أن استاذنا الدكتور عبد القادر باخياره صاحب مدرستين ، مدرسة مجلة الشعر ، ومدرسة مجلة إبداع .. أيها أستاذ دورها كما يجب أو كما هو المفروض أن تؤديه ؟؟

● مجلة الشعر صانف ظهورها - كما تعرف - وجود حركة شعرية يتجادل الناس حولها .. ولما مواب شعرية جليدية مبدعة .. فكان في ذلك الوقت قضايا مثارة كما كان هناك تواصل لهذه الحركة الشعرية الجليدية ، فحسب الناس بهذا .. ولذلك الفاتورة التي قامت عليها ، قامت على هذا الأساس .. على أنها تبنت هذا الاتجاه الجديد ..

● أما مجلة إبداع فهي تظهر في وقت ليس فيه حركات أدبية جليدية بل هي الصحيح ولما هي امتدادات لبعض الاتجاهات التي ظهرت منذ ستين .. لكن مع ذلك فلا إحساس بال تجديد فيها إحساس هائل .. لأن التجديد نفسه هائل .. في هذا ما تنتشر فيها يسمى تجارب في القصص ، والتجارب في الشعر .. لكنها هي الآن تقوم بدور أكبر من مجلة الشعر من هذه الناحية .. لأن فيها عدد كبير في كل شهر من قصائد الشعر ، القصص القصيرة ، المقالات ، المناهات ، المسرحيات ذات الفصل الواحد .. (ومزاومة) فنون تشكيلية وكلها أشياء متعارية .. وهي ليست مجلة تتأخذ من كل فن بلطف .. لأن كل هذه الأشياء كما قلت - متكاملة .. كلها الأدب ، بالإضافة إلى الفن التشكيلي .. ونحن دائماً في حاجة فليحة لأن نربط الأدب ببعض الفنون القريبة من طبيعته ، كالنثر التشكيلي وكالموسيقى .. فهي مجلة إبداع .. يمكن القول بأنها تقوم بوظيفة أكبر من وظيفة الشعر .. وتوجه إلى دائرة أوسع - من دائرة الشعر - رغم أن مجلة الشعر كانت أكثر رواجاً ، ويرجع ذلك لأشياء أخرى تربط طبيعة العصر الذي نعيش فيه ، بين الستينات والبعثيات ، وسنرى اهتمام الناس بالثقافة والأدب ، ومدى اشتغالهم بالعلوم التطبيقية ، وهذه الأشياء خارجة عن طبيعة المجلتيين .. لكن أهم ما تقوم به مجلة إبداع .. هو وضعها باب النشر لمواهب جليدية ناشئة ، وخاصة من الأقاليم .. شيا ب يمكن هم سبيلاً للوصول إلى النشر ، إلا من خلال مجلة كمجلة إبداع ..

● ونحن نحاول أن ننتقل إلى الوطن العربي مع حرصنا أن تكون المجلة صورة للأدب في الوطن العربي كله ويسمندا دائماً أن نتلقى من حين إلى آخر بعض القصائد والقصص القصيرة من شعراء وكتاب عرب مرموقين

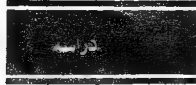
● بعد هذه الاضافة القيمة من أرائكم حول ما تقدمه الساحة الأدبية اسمحو إلى قبل الانتقال إلى مناقشة نوع آخر من الإبداع .. أن اتساءل هنا إذا كان في ذهن

تحقق فيه بعض الملاحظات الشعرية - كما ذكرت - بفسيدة النثر .. عملية يمكن في البداية تدخل - أولاً - أدباء كثيرين ، لأن الوزن ليس مجرد مسألة شكلية في الشعر ، التركيب اللغوي التي يقضيها الوزن ، هي التي تجعل للألفاظ الشعرية هذا الشعر ، وهذه القدرة الغريبة على الإجماع التي يمكن لها مؤثره .. ، لأن حين تنير كلمة فيحمل الوزن .. يفقد البيت قدرته على الإجماع ..

● لكن أليس من الممكن اعتبار قصيدة النثر - على حد قول من يمارسونها أو المدافعين عنها - هي امتداد للتطور الطبيعي لمراسل الانجاز الشعري .. من الموزون الكفني .. إلى الشعر الحديث الحر .. ثم إلى القصيدة النثرية المتحررة كلية من الوزن والغافية ؟

● هذا صيق الحق .. لأن الوزن غير خاص بالشعر فقط ، الوزن يمتد إلى الإيقاع ، التكرار الموجود في كل مناحي الحياة .. لا يمكن أن يخلوا للموسيقى .. للموسيقى لم تتصل من الإيقاع الذي يقابل الوزن في الشعر .. والإيقاع الذي يعني الرتم المتكرر ، موجود في كل مناحي الحياة لتلاميذ لها .. الشوق .. الجبري .. التنفس .. السخ .. ما السداسي إلى التحلل من الوزن .. من الطبيعي أن كل إنسان يهزله عقل له .. هناك رتم للنثر الفني وهم من الكفن المتحرك يشوبون هذا الفن ويقتربون منه إلى حد كبير من روح الشعر ولا يدعون أنه شعراً .. موجود هذا الفن من أول المخلوطين .. بعض كتابات حل حسين .. بعض كتابات الزيات .. ومصطفى صادق الرافعي وعند كثير من أملاء النثر العربي الحديث ، لم يزعوا أنهم يكتبون شعراً .. ويعرفون جيد .. وليس شرطاً أن الإنسان لكي يكون أدبياً أن يكون شاعراً .. في الأدباء إلى التحلل من الوزن ؟؟ .. إن كانت أنت قادراً أن تقرب شعراً موزوناً دون أن يقع في السطحية ، أو التكلف ، أو الاصطناع ، فيا السداسي .. تقصد .. تقصداً ومصداً إلى التحلل من الوزن ؟؟ .. وهذا أيضاً يفرض على سؤ له أسأله لنفسى - حين يقول واحد - أريد أن أدخل تفعيلة المضاد في تفعيلة المتضارب في تفعيلة الوار .. ألح ما انتهى إلى هذا ؟ .. وكيف يتم بالصورة التفعيلية الكبيرة التي يمكن أن تتحقق في لحظة الإبداع ، كيف يمكن لأشعر يقصد قصداً أن يترج هذه التفعيلة بتلك التفعيلة .. تتحول المسألة إلى عملية ذهنية معضة .. وفي الحقيقة أنا لا أرى مدعاة إلى التحلل من الوزن ..

● أليها ما ممتاً في دائرة الحديث حول الأدب ، ومواضيعهم وقضاياها ..



## الشعر الحلمتيشي والشخصية المصرية

د. مصطفى رجب

ثم يتناول تاريخ الأدب خارج نطاق  
الأدب الشعبي الفنون الأدبية الفصحى  
بمنهجيه المختلفة في الدراسة الأدبية سواء  
أكانت تلك الفنون شعرية أم نثرية على  
تنوعها . ويأتي ما سمي بالشعر  
الحلمتيشي ظاهرة منفردة في أدبنا العربي  
الحديث في مصر ، لم تخضع بعد للدراسة  
علمية جادة ، نظرا لما قد يبدو من هزل في  
تسميته يتعارض مع مظاهر « الوقار »  
وه « الجبهة » الواجب ارتداؤها عند  
الشروع في البحث العلمي .

وفي الوقت الذي تزايد فيه حاجة علماء  
الانثروبولوجيا الثقافية إلى كل الوثائق  
والوثائق التي تساعد في بلورة ما يسمى  
عندهم بالطرق الشعبية Folk Ways والتي  
أصبحت ملحا أساسيا من ملامح دراسة  
تاريخ الطبقات الشعبية ، في هذا الوقت  
يزداد إجحام كبار كتابنا وأزودارهم عن  
دراسة الشعر الحلمتيشي اللهم إلا من  
خلال إشارات مستتكة متأنفة إليه خلال  
الحديث عن فن الفكاهة .

وقد دفع هذا الواقع الكاتب إلى محاولة  
ارتقاء هذه المنطقة الضاحكة من شعرنا

تختلف مناهج دراسة الطبقات  
الاجتماعية تبعا لاختلاف مجالات البحث  
فيها ، فالدراسة الميدانية تلائم علم  
الاجتماع الريفي والحضري ، والدراسة  
الانثروبولوجية تلائم علم تاريخ التربية  
والتاريخ الثقافي ، وتوسع الدراسة في علم  
تاريخ الأدب لتشمل الأدب الشعبي بقنونه  
التقليدية : السيرة والموال والأغنية والمثل  
والعديد « والأقاصيص الشعبية . ومعظم  
فنون الأدب الشعبي توفى بلغة عامية  
خالصة إلا في حالات نادرة حيث يتضمن  
النموذج الشعبي كلمة ذات أصل فصيح ،  
أو كلمة توفى صوتيا أداة فصيحاً .

وعرفت الحياة الأدبية في مصر عددا من الشعراء الفكيهين من أبرزهم حسين شفيق المصري (١٨٨٢ - ١٩٤٨) الذي يعد أول من أطلق كلمة «الحلميتشي» على ذلك اللون المعين من الشعر الموزون<sup>(١)</sup>.

وكان الشعراء المازلون في مطلع هذا القرن متأثرين بالطابع الفكاهي الذي حفل به كتاب «هن القهوجي» في شرح قصيدة أبي شادوف<sup>(٢)</sup>، والذي يكثر فيه استعمال اللفظ العامي بجانب اللفظ الفصيح غير أن معظم الألفاظ العامية المستعملة بذلك الكتاب هابطة وبنية.

وحاول حسين شفيق المصري أن يوجد شعرا فكاهيا على ذلك النمط يخلو من الإصناف والبذاءة أطلق هذا الاسم على ما كان يكتبه، ثم استنبح سيده شعراء آخرون منهم يرم التونسي وحسين طنطاوي وغيرهما. وفي تصورا أن الخصائص التي تميز الشعر الحلميتشي من غيره يمكن إجمالها في الآتي:

- ١ - معارضة القصائد القديمة المشهورة
- ٢ - البهجة بمطلع القصيدة المشهورة ثم التخصص إلى الغرض الجديد في تلقائية وعفوية
- ٣ - الاعتماد على الألفاظ البليغة البنية
- ٤ - استعمال الكلمة العامية معربة كما لو كانت فصحية
- ٥ - إلزام الكلمة القصصية السكون لضرورة مجاورتها للكلمة العامية أحيانا خلافا لقواعد النحو.
- ٦ - التوسع في استخدام الضروقات الشعرية واختلاق ما يشبه القواعد النحوية الفكاهية مثل البحر بالحاء.
- ٧ - ترشيده أغراض الشعر الفكاهي بحيث يتناول قضايا المجتمع بدلا من الطابع

ومع تطور اللغة، وكثرة المولدين واختلاطهم نشأت عملية «تلوث اللغة» وبدأ الشعراء المجهلون والمزولون يستعينون بالفاظ عامية أو مزللة تكون لها دلالات اجتماعية وربما فردية ويعد المصراة العشمان والمملوكي عصري ازدهار الشعر الموزون الذي يتخذ من اللغة الدارجة أسلوبا للفكاهة بما توحى من معان جديدة، وربما قد يكون لها من دلالات اجتماعية وربما تضيفه من نكهة منمشة ضاحكة قد لا تتوافر في بدليها النصيح.

وأنا لضاريون مثلا على ذلك يقول بعض شعراء الممالك غاطيا عبرته:

والله والله العظيم القادر  
هو عالم بسر أئوي وتو لوعي  
لو عاود القلب التميم ذكر كرم  
لأنظمو من مهيق بصوايبي

وقول آخر:

إذا ما ذكرت ك يا مهيق  
تسيل الدموع على خفي  
فليتك عتني إذا ما شره  
ت تكون شفاهك في قلبي  
نسيمك ضلل ماء السما  
وأورثي الكسر في ركبتي

وقد غشيت الشعر المصري خلال هذين العصرين محابية من الضعف تركت بصماتها على كل فنون الشعر حتى جاء البارودي مع عصر النهضة الحديثة وبدأ هو ومن بعده يعيدون بالشعر العربي إلى عصوره الزاهية الزاهرة متخذين من المتنبي وأبي العلاء وأبي فراس والبحتري وأبي تمام مثلا عليا وما زالوا كذلك حتى عادت إلى وجه الشعر العربي نضاهته ووسامته بعد أن كاد يذهب به الترهل والأرياد.

الحديث في محاولة للبحث عن «مضمون» جاد يمكن تناوله نظرا لما يتسم به الشعب المصري من شيوخ روح الفكاهة في طبيعته فإن الماغل المظفي لتناول ظاهرة الشعر الحلميتشي قد يتحدد بشكل أكثر وضوحا إذا ما وضعناه على شكل سؤال بسيط هو: إلى أي حد يعبر هذا اللون من الشعر عن الشخصية المصرية تعبيراً ناجحاً؟

وهذا السؤال هو ما نحاول في السطور القادمة إجابته:

يلوذ الشعر الحلميتشي وجوده: لعل فن الهجاء هو أسهل فنون الشعر العربي بالصور الطريفة الفكاهة التي تصور المجهو تصورا غورا مليئا بالتناقض مما يخلق روح السخرية والفكاح.

وللهجاء أنماط مختلفة تدولت في العصور الأدبية عصرا بعد عصر وتعارف عليها الشعراء. فمثلا هناك الشاعر الذي يهجو الآخرين في أشخاصهم، يظهر ذلك في هجاء المتنبي والمثنيات والفتلاء والخصوم السياسيين. وهناك الشاعر الذي يهجو الآخرين في ممتلكاتهم كالدور التي يسكنونها، والحيوانات التي يستأنسونها وهناك الشاعر الذي يهجو نفسه أو أبوه أو بنيه.

إذا التمسنا على ذلك دليلا لم نخطفه، وإذا بحثنا لذلك عن شاهد وجدنا الكثير في دولوين: جبر والحطية والأحطل وابن السروي وأبي نواس. وفي بعض كتب التراث مثل: رسالة الترييح والتدوير للمجسط والبخله له أيضا، والإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدى والمستطرف من كل فن مستظرف للأشبهى، والظلائف والظرائف للنمالي، وزعر الآداب وثمر الأبواب للمصري وغيرها.



عمرو سامي البارودي



يوسف التونسي



حافظ إبراهيم

الشخصي الذي كان سائدا في الشعر الغزلي .

وقد عرف بعض الكتاب الشعر الحلميتشي بأنه « شعر أسامة أن يأتى الشاعر في بداية قصيدته الهزلية بمطلع قصيدة قديمة من أجود الشعر ثم ينسج على منواله هذا المطلع شعرا كامها ينتج فيه الكلمات الدامية بالكلمات القصصية<sup>(١)</sup> »

الشخصية المصرية في النصف الأول من القرن العشرين :

عانت مصر طوال تاريخها من السيطرة الأجنبية الغاشمة وكانت فتنة حكم أسرة محمد علي من أسوأ فترات التاريخ نظرا لممارسته من استبداد وظلم شديدين ظهرت آثارها في حرمان الفلاح من أرضه وخيراتها وأرهاقه بالضرائب . وقد اتسمت شخصية الإنسان المصري خلال تلك الفترة من تاريخها بسمات بارزة من أهمها :

(١) الخوف من السلطة :

كانت العلاقة بين القاعدة العريضة من الشعب المصري ، والقمع الصغيرة المثلة في طبقات الباشوات والأسيان ، هذه العلاقة كانت تقوم على الشك المتبادل . ولأن الطبقات المالكة كانت تمارس التسلط والأرهاب مع الطبقات الفقيرة المغلوبة على أمرها . فقد كانت الأخيرة تنظر إلى الأولى بعين السخط والكراهية ولكنها لا تملك شيئا فهي مضطرة إلى أن تخافها وتخشاها .

ومن هنا تولدت صفة ( السلبية ) في الشخصية المصرية كنتيجة طبيعية لظاهرة الخوف التي ولدها الأرهاب والقمع . ولعل هذا يفسرنا ظهور الأناشيد الشعبية التي تعبر عن بعض هذا المعاني مثل « زى كراييج الحاكم ... إلى يفتوك أحسن من السل يصحك » قال يا فرعون ايش فرعتك قال مشى لاقى حد يردى « حابيه حرابيه » إذا دخلت بلد بتشد عجل حش وارمى له «

المهدوء والصبر :

وهذه سمة من السمات الواضحة في الشخصية المصرية ولعلها نتاج طبيعي للمعجز من مقاومة الحاكم الباغى الطاغى الذى يملك الجند والمال والسلاح والأرض وتبدو هذه السمة في تاريخ مصر واضحة إلا أنها ليستبه فحين تسوء الأمور لا يجد الشعب أمامه إلا الثورة مهما تكن نتائجها .

أما الصبر فيعود إلى طبيعة الإنسان المصرى التى تنفر من الهجرة وتحب الأرض

فلا تريد أن ترحها . فالإنسان المصرى يحب أسرته وأرضه حبا يجعله يتحمل المشاق والعذاب كيلا يفارقها .

وفسر بعض الباحثين هذه الظاهرة - الهدوء والصبر - على أنها نتيجة لتغلغل الزعة الدينية عند الشخصية المصرية كما يمكن النظر إليها على أنها محاولة للتجلى في وجه القوة والطغيان<sup>(٢)</sup> .

(٣) الثورة والمقاومة :

تتمارس الشخصية المصرية الصبر والمهدوء إلى حين فعندما يفيض الكيل يهب الشعب المصرى ثائرا فالأمر غير عالىء بالنتائج . وقد ظهر ذلك في ثورة القاهرة الأولى والثانية أسيان الحملة الفرنسية ، كما ظهر في الاحتلالات السياسية التى عرفتها مصر ابتداء من اغتيال بطرس باشا غالى رئيس الوزراء سنة ١٩١٠ بيد أحد شباب الحزب الوطنى - ثم ثورة ١٩١٩ ثم ثورة الشباب ١٩٣٥ ثم ثورة الجيش سنة ١٩٥٢ .

« وعند فشل الإنسان المصرى في مقاومة السلطة بطريقة ظاهرة كان يقاومها بطرق مستترة مثل إلتلاف المال العام و وسائل المواصلات مثلا ، وإستباحة أخذ جزء من المحصول الذى يزرعه الفلاح الإقطاعى اقتناعا بأنه لا يعطيه أجره كاملا »<sup>(٣)</sup> .

كما أن استخدام التكتة والزجل والشعر الشعبى كان سلاحا قويا يشهده الشعب والاستجابة للتكتة أو الهجاء بالشعر الشعبى تشفى غليل المظلوم وتنفس من ضيقه . وللمصريين شهرة فائقة في قول التكتة اللاذعة والاستجابة السريعة لها »<sup>(٤)</sup> .

(٤) حب الوطن :

« ويبدو أن الطبيعة المصرية بما فيها من جو مشرق وأرض خصبة من جعل شديدا بطبيعة البلاد الأخرى كل ذلك قد ساعد على تقوية ارتباط المصرى بأرضه »<sup>(٥)</sup> .

وهذا . وهناك العديد من السمات التى تبدو - الشخصية المصرية كوجهات للسلوك مثل الانتماء على الله ، والترابط الأسرى والاجتماعى والاعتقاد في المشايخ والأولياء ، والسخرية الشديدة .

وسوف نرى في الشعر الحلميتشي ظللا لكل هذه السمات التى تتفاوت ظهورها واختفتها حسب المواقف السلوكية والظروف المحيطة .

( بعض أنماط الشخصية المصرية في الشعر الحلميتشي في النصف الأول من هذا القرن )

(١) عادات الزواج :

سادت في مصر عدة ظواهر ارتبطت بالزواج منها : زواج المصلحة ، وقيام الزواج على الغش والتدليس والمبالغة في الأفراح والزفاف وتجهيز المروس . وكان الشعر الحلميتشي يتصدى لمظاهر السلوك المتحرف ويوضح حتى يعود للشخصية المصرية نقلاها ومصددها مع النفس ويتخلص من هذا الزيف المذاهج الذى يعود معظمه إلى تقليد الطبقات الراقية .

يصف حسين شفيق المصرى معركة دارت بينه وبين زوجته التى تزوجها خدوعا فاكشف بعد الزواج أنها لا تناسبه وأن أهلها زينوها له وزوجوه أياها على أنها مؤيدة مهذبة فإذا به يكتشف غير ذلك فيفسرها حتى يتبنى الأمر بالطلاق .

وفى المشعلقة الثانية التى يعارض بها معلقة زهير :

أسن أم أوى حسنة لم تكلم  
بحسراته الفراج لائلتم  
يقول حسين شفيق :

أسن أم لم تصحى سئة لم تطرم  
بطرطولة الكرباج تطلع بالدم  
وجرح لها بالفتنين كانه

عَظَامَتُهُ في وجهها المتعثرشم  
وجرحرجمها من بعد عشرين رة  
ولولا لطفى الناس كانت حاتمدم  
وأصبح يجرى نخوتا من صراخها  
خلاتق جاموا بالسويس الملم  
وهذدن الضابط بحكم غرامه

إذا أنا لم أسكت فلم أتكلم  
وراحت ولم يتغنم في ذاهية  
إلى حيث ألفت رحلها لم تشعم

ثم يوجه نصائحته إلى الشباب القبل على الزواج في ضوء تجربته العينة التى راحت ضحيتها حياته الزوجية :

لمن ملغ الحطاب عن رسالة  
بأن سراتي الآن عند المخدم



وما الغش إلا ما سمعتم وشفتمو  
سفو شخص على هذا الجواز المخم  
رأيت زواج الغش لا خير به  
وأن الفتي بعد الجوازة يندم  
ومن يخطف النوان من غير واه  
ييهدل بشليل ويضرب ويشتم  
ومهايا تكن عند أسرى من جملة  
وأن خاسا لا يعرف البرم تبرم  
وفي معارضة لملقة التابعة للذباب :

يا دار مية بالعلياء فالسند  
أقوت وطال عليها سالف الأمد  
يقول حسين شفيق في المشقة التاسعة  
بصف المبالغ في مظاهر البذخ في الزخارف :  
راحوا ليح نحاس البيت تكلمة  
أجرة التخت في ليلة الأحد  
تزوجت أختنا من بعد ما لبث  
عاصين سابين سمعان  
وأوردي .....

هذا ريسونا صول وذاك إذا  
شامت من القطر أثوابا بلا عدد  
وصيفة لو وزناها لما نقصت  
عن أبة فدياً موزنة يمدى  
هذا الجهاز رهنأ في نحي به  
أطيشنا وصحيحنا أظفر البلد  
بقي كذا وكمان لسة فرح  
وزلة بمدنا لا شك في نكدي  
\*\*\*

لكنها أمها قالت أنفضحنا ؟  
لا بد من دعوة الأيمان والعمد  
وهكذا كانت الأقصر قائمة  
وكل يوم أرى إهمالي في سند  
هذا كلام أبي الحسنه يحزنني  
لا سيما بعد تفليس إلى الأبد  
إعص على الفرح إلى بعد ليته  
تصاب عيتك بعد اللطم بالرمد  
ربيت ألف جنية أس من سقم  
ولو ظليت الريال اليوم لم تجد  
وهن المشكلة التي تنشأ من زواج  
الصلحة يتحدث حسين شفيق في إحدى  
المشهورات مهاجما غرام الشيوخ من  
أصحاب الأموال بالفتيات الصغيرات  
اللاتي يرحن ضحايا اغراء المال يقول ابن  
زيدون :

أضحى التالي بديلا عن تدائنا  
وناب عن طب لقيتنا تجانينا  
فيقول حسين شفيق متحدنا عن أهمية  
اللال :  
هجرتمونا لأن المال خاصنا  
وغاب عنا فقيم أتنسو وخرنا  
أن إجنيه هو للجبوب لا كحل  
في العين أو حرة في الخدينا أغينا  
لو كان وجهك وردا ثم كنت بلا  
مال ترى العين هذا الورد ليونا  
أشحال بقي رجل مثل وأنت ترى  
كائننا أنسر من صنف أسونا  
ثم ياجم من كانوا في مثل سنه ويستلون  
بالمال وأجابه من أجل اصطيد الفتيات  
الحسنات :

أعص على الشيخ أن لج للفرام به  
ولو يكون أبا الأموال قارونا  
ويزداد حق على الفليس النصابين  
الذين يتظاهرون بالحب :  
يساغرة الله شيل كل مفتلس  
يحب ، لا سيما إن كان مديونا  
ادفع ديونك جك نيلاء غامقة  
تريك هالأرض من فوق التراسينا  
قلب الفقه كيت حين تسكنه  
لا بد من كتيراتو فيه تأسينا  
أما الأونطة فالنطيش آخرها  
والبهذلاء فحالف يسا بن تسعينا  
الفوارق بين الطبقات :

عرفت مصر كيا أسلفنا طبقتين متميزتين  
أحداهما طبقة الأقلية وهم الباشوات  
والأعيان والثانية أغلبية الشعب وكانت  
الأمثال الشعبية تعكس ما يعانيه الشعب من  
الفقر والارهاق الذي يمارسه المتحكمون في  
معيشته كما تعكس أوضاع الطبقة العليا .  
والشخصية المصرية ناذرة سائرة لا تترك  
هذه الفوارق دون الاستهزاء بها والزراية بها  
واستنكار تصرفاتها فهناك أمثال شعبية تقول  
« عاز الغني شقة كسر الفقير زيره » الية  
ما تجررش في العالي « اللى يص لنقو  
يتب » .

وقد تعرض الشعر الخلميتشي لنقد هذه  
الأوضاع وحاول فضح الواقع الذي تعيشه  
طبقة الأعيان فنجب حسين شفيق يعارض  
قصيدة ابن هاء .

أسهام لحظك أم ميوف أيسك  
وكؤوس خمر أم مرشاف فيك  
بقصيدة يعقد فيها مقارنة بين شاتين  
أحداهما تنتمي إلى الطبقة العليا فأبرها  
رئيس أحد البنوك فهي متدلة متحلة  
والأخرى من الطبقة الكفالة الشريفة تنحل  
بالخلق وتسلك بالعلم فيقول مخاطبا  
الأولى :

يا بنت في البنك الكثر فلوسه  
لم تعجبي أحدا فبا خطوك  
أكلام مسخرة وجهل فاضع ؟  
لأنت فاشة ولا أهونك  
المال يلذب والجباله وحدها  
تبقى ويختك بالصا بديك  
الحصاطيون على نسبة أقبلا  
يتساقون وأنت قد تتركوك  
وأيو سنيه راجل في حاله  
من غير مال مثل مال أيسك  
لكنها بنت تحاف وتحتسى  
فلو جنبها نار لحم الكوك  
وفي معارضته لقصيدة حافظ إبراهيم :

لا تلم كفى إذا السيف نبا  
صبح من العزم والدمر أب  
يتحدث عن أزمة التلج حديثا فيه تشف  
من الباشوات فيقول :  
هات حديش عن التلج عسى  
يبرد القلب حديثا عجا  
فير أن التلج أخوه فلو  
نلت شيئا منه قلت الكوكبا  
في احترام الباشا للتلج كم  
طاشا الرأس له واحد ودبا  
وبعد حسين شفيق مقارنة أخرى بين  
تلميذين أحدهما فقير يجاهد من أجل العلم  
والآخر غني يعيش في قصر مترف ولا يجهد  
في دروسه برغم توافر أسباب الراحة والنعيم  
له . فلما يتم الأول تعليمه يتكالب الباشوية أما  
الثاني فيفشل حتى يصير « أفنديا » عند  
الأول .

يقول البارودي :  
سواي يتحان الأغاريذ يطرب  
وغيري بالذلات يلهو ويلعب  
فيقول حسين شفيق :  
وأجلس وحدي هالقرامة كاشا  
ولي لبة فيها شريط ملهلب

وليس سميري غير فله مية  
مرقة فيها خروق تسرب  
ولولا تجود نحتها ساح ملها  
علي فاست بدلتني وهي مركب  
وفي المحيط يرص صاخر كبل لمة  
وفي السفق فيران تبت تكرب  
كذلك أنقض الليل بردان خافا  
وفي هذه الأحوال أنرا واكتب

ثم يصف حال الخى فيقول :  
وفي القصر تلميذ سبب دروسه  
ولو قيل ذاكرا يا محمد حارب  
يرى امرأة قد جاوزت عمره  
فيحبها حياءً والطبع يكلب  
تسمى مدموازيل وهي كثيرة  
لها ابن كبير السن أنشط أشيب  
فيعتقها الماوضو وهي تترقه  
عن الدرس والتصيل فهو غيب  
كلما كبرنا صرت بالعلم بائسة  
وصار أفتدنا فلا نتصحبوا...

الوساطة :  
شاعت الوساطة في الوزارات والمصالح  
في مرحلة ما قبل ثورة ١٩٥٢ وكانت  
الوظائف والمناصب العليا بالطبع من نصيب  
أصحاب النفوذ والاعيان . وكان الذي  
يحصل على مؤهل من الطبقات المتوسطة  
يعانى الكثير قبل الحاقه بوظيفة متواضعه .  
وكان الشعر الحنطيشى راصدا ناقدا لهذه  
الظاهرة .

يقول عبد المحسن الكاظمي :  
إلى كم تحيل الطرف والدار يلقي  
أما شغلّت عينك بالجزع أجمع ؟  
فيعارضها حسين شقيق :

أنتشر في السليوان عن واحد له  
نفوذ ترويجي ولكري موزع  
يقولون في أهل من وسط محبة  
شفاعته عند الرئيس بتفجع  
فهمل كانت اليباس لما أخذها  
شهادة تعليم بها أفسح ؟  
أليس حراما أني بشهادتي  
أور على أبوابكم أنقطع  
وغيري عشان نوريكم متوقف  
أراه عليكم دائما يتعلم

ففى عمره بالدراسة بليّة  
وفارقتها والعقل منه مفرّقع  
أراه غدا بالحصوية فالخا  
ومنى قباله بيتنا يتشخلع  
دا ماهش كذا ي من أمور لطيفة  
دى حاشى تحلى العقل م الراس يطلم  
إذا كنت ذا عقل فكن ذا صناعة  
أو أسرح بفعل حين يفسح ينع  
ويقول الشاب الطريف :

لي من هؤلاء بعينه وقريبه  
 ولك الجمال بليغه وغريبه  
 فيعارض حسن شقيق :  
 إن لم تكن يبكيا فبكاء مثله  
 أو لم تكن بكيا فبكاء قريبه  
 البشاش قد وصى عليك رئيسا  
 ورئيسا يا أفعلى محسوسه  
 فاحضر إلى الديوان في المجد أو  
 من بعده من ذا الذي هاتيه  
 وتعب أليسا إلى اليوم السني  
 فيه الماعية وهو لت تقيسه  
 ويحيى سعاده عك البشاش إلى  
 ضي الوجه وهو عليفه وحبيه  
 فيقول له أكثر تجو شغل أيتا ؟  
 أتيتتموه والحباس سيحببه  
 عام مضى من غير ترقية له  
 فبني علاقه وما تترقيه ؟  
 صبا وأسر بالترقى والذي  
 ( من عاجه ) يطعم رأسه مكرهه

معنة الإنسان المصري اليومية :  
وصف الشعر الخلميشي الحياة في مصر  
خلال الحياة اليومية للموظف المسكين الذي  
يمرّ بمرحلة شاقة من بيته إلى عمله فيها  
المتعب في المواصلات والطرق . . ويمكن  
الشاعر الخلميشي من تشخيص هذا الوباء  
الاجتماعي بأنه نتيجة أعمال الإدارة  
الحكومية :

في معارضة لملققة عترة يقول حسين  
شفيق في المشعلقة الخاصة :  
رفعوا إجازات اليوت فزفوا  
عيش الموظف والقي المستخدم  
صف للماية للأيمار وعيشنا  
حجر وذاك غوسنا كالهرم  
ولقد رأيت (الكادر) بعد عشية  
فقطبته ليل كاليل الميتم

من أين أصرف على عمال وبنتها  
بنتي أجهزها يا أم الهيثمي  
ويقول مهيار الديلمي :

أقرش لالقم أراك ولا يد  
فتواكل غاض التني وخلا التني

فيعارضها حسين شفيق متهمًا هؤلاء  
المؤلفين الذين يتحكمون في مصائر الناس  
بينما نالوا شهادتهم بالحفظ و الصم « وحده  
دون أن يعتبرا بالتدريب الكافي وما هنا يريد  
أن يقول أن النظريات دون تطبيق لا قيمة لها  
يقول :

ثم يتحدث عن المناطق المختلفة من

منهم يحام لو يشوف قضية  
 م للمضلات يقول ماهش حاجة دي  
 زافا ترفع في أثفل قضية  
 بساقت وسود وشه يدا لمدى  
 وتراه أخرس في المحاكم صامتا  
 ولستاته في بيته كالبرد  
 ولرب دكتور طيب لو راي  
 مشأ يقول : يقوم هذا في غيب  
 ليذا أراد علاج حشة دمل  
 لم يش إلا بعد صوت إلا بعد  
 يهنس من ضاحك قصيرا شاحا  
 م العالض يصعد سأكوه مصعد  
 ولا قال عليه مثل غرابية  
 ورمه في التاليس بالوصف الردي  
 يوجه نصائحه إلى الشباب :

تستمرسوا بعد التعلم والنسي  
 ذا الحفظ يا ابي لا يساوي ميلدي  
 ولا التجارب لم تكن لفرنج من  
 فوق السحاب وانت جعل الصيد  
 وعن المبالغة التي تنسب بها الزوجات  
 التي تضيف إلى هموم الإنسان البسيط هموماً  
 ضئيلة تتحدث حينئذ حسيون شفيق معارضا  
 صديدي أي التعاهة .

الأمال بسيدن مالا  
أدلاً نأجل إلتاقاً ؟  
فينبى على زوجته اسرافها ويذخها  
الذى لا يتفق مع حالتهم المادية الشديدة  
ويدهها بالضرب كما ينذر أهلها إلا يأسوا  
إلى شكواها منه عذراً باهم أيضاً يقول :  
أظن الولية زعلانة  
وما كنت أقصد إزعافها  
أى رمضان فقلت هاتوا لى  
زكبة نقل فنجينا لها  
ومن قصر الدين جينا ثلاث  
لفائف تمنع شياها  
وجبت صحيفة سمن وجبت  
لوازم ما غيرها نالها  
نقل لى على أبى بنت الدين  
بتشكى إلى أهلها حالها  
تقول لم جوزى هذا نفر  
كأن أفسدت لها مالا  
ولا والنسب لأعك أباما  
ولا عسها ولا ولا خالها  
ولو كانوا ناسا من اللى فى بالى  
لما سمعوا قط أقوالها  
دى جاربها زعلت زوجها  
لجانب المصاىء وائى لها  
لإن عملت مثلها زوجتى  
نأفخ هليها وعسبى لها  
صورة المرأة المصرية فى الشعر الخلميشى :  
قدم شعراء الشعر الخلميشى صورة  
صادقة للمرأة المصرية من الطبقات الشعبية  
بملابسها وسلوكها ، ولا نجد أجمل من  
وصف يرم للمرأة من ذلك الوصف الذى  
يتحدث فيه عن لسان مجاور من طلاب  
الأزهر أن من بلدته فى كفر صقر فهو يقارن  
بين نسائها ونساء القاهرة فيقول يرم :  
قدمت فى مصر بسوطا وبمتعداً  
عن كفر صقر وتلك الكفرويات  
الزويات  
وعن بهائم ريف غير راقية  
ومن نساء نجيمات قصيرات  
أنوم من بعد درس النحو منتصبا  
أطوفها بين حفصات وحارات  
الى النساء اللواتى كل واحدة  
تقول للبدر قم يا ابن القيجحات

يرتج قلبى إذا تلك الروافد قد  
تخرجت فى الملايات الكرشيات  
يشعكن من غير غمز دالها أبدا  
ضحكا جهم وشذات ومدات  
أقول يارب زوجنى بواحدة  
من هؤلاءكن القاهرةيات  
ومن قصيدة أخرى يقول يرم واصفا  
بنات الأحياء الشعبية وصفا شيقا يقول :  
بالى النساء اللابسات خلاخلا  
الحايطات خائسا وجلاجلا  
اللابسات شياشيا وثيايا  
الحايطات مقاطفا ومناخلا  
المافسات لسانة وحلاوة  
الأكولات ملئسا وللالا  
الفصريات صدورهن تعجبا  
القفايلات البخت أضحى مائلا  
الداخلات عاكسا ومكاتبها  
العاملات مع الرجال عمالا  
ويصف فتاة أخرى يقول :  
وردية مثل بنات الجرمين  
رشيقة كفتيات لندن  
تحسبها مبوكة من مبدن  
لكنها مخلوقة من ملبن  
وذلك لما تلوى أو تنشئ  
أعضائها من حسن وأحسن  
تغزو وتحتل فؤاد الحصين  
أسمها من خلف باب المسكن  
تقول للبقال يا عبد الغنى  
كأننى أسمع صوت الأرضي

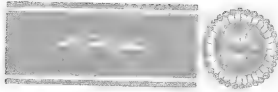
أم حسين شقيق لأنه يصف تلك المرأة  
التي نبت وهي مع ذلك تصبغ شعرها  
وتصاى يقول :

محلى عن زينب وبناتها  
أحاديث منها بطن حى كركبا  
أزينب فى شرح الشاب وعمرها  
يزيد عن الستين غير سى الصبا  
إذا مارأت صفرى البنات تيرجت  
عند صدرها من غير متاهلها  
وأن بصرت كبرى البنات وعاشقا  
يفازلها هزت من الغيط شيايا  
ليسا زوجها أخص عليك مغفلا  
إذا شاف طينا قال أبصرت كوكبا

إذا السره لم يملك زمام مراته  
تعضر فى هليسا وتشتعلبا  
ويعاتب زوجته المسرفة يقول :  
أفستانان فى شهر وهذا  
على الشوب من عابن دابا  
تريد ملايسا فى كل يوم  
وقد ملات ملايسا الدولايا  
باسى يا حنى يا روى نوى لى  
أما تريدن أنا ناس غلابا  
نسا ما هنى يادوب تكفى  
ألم تغفل وقد شفتا المدايا  
وليس أبى وليس أبوك باشا  
فلا تتعنطزى وتقول بابا  
أليس أبوك غلابنا كحال  
وفى الأعباد ما أكل الكبابا  
وكان أخوك يشى وهو حال  
وبالقياق ساعرف الشرابا  
فلا يميها وينك وارحمى  
من الصاريق تغلب الحسابا  
أوانى كما سدت بابا  
فتحب على يا بيه بابا  
يا ريقى لم أفك وأكان زفا  
هناك يوم ما كتبوا الكتابا  
هذه قراءة سريعة فى هذا اللون الطريف  
من ألوان الأدب المصرى للمعاصر . نرجو أن  
تكون حافزا للدارسين لتوجيه عنايتهم إلى  
هذا الميدان الخصب . ونرجو أن نتاح لنا  
فرصة العودة إلى دراسة مظهر آخر من  
مظاهر هذا الشعر فى حديث آخر ◆

## الهوامش

- (١) مجلة الهلال ، أغسطس ١٩٦٦ ، ص ١١٤ مقال لمصالح جودت ( التكاكدة فى الشعر المعاصر ) .
- (٢) ، (٤) ، (٥) ، حسن القنى ، الثقافة والتربية ، دار المعارف ١٩٧٧ ، الطبعة الثالثة .
- (٦) إبراهيم أحمد شعلان ، الشعب المصرى فى أمثلة العلماء ، لجنة العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، النتاج الشعرى عن :
- أبو نواس الجهمى ( شرح حسين شقيق المصرى )
- جمع أبى بيه وعبد صلاح الدين - بدون تاريخ
- محمود يرم التوسى ، تأليف عبد العليم القبان ، دار الكتاب المصرى للطباعة والنشر ، بدون تاريخ ◆



## قصيدتان

وانح إدري

### المرجان

أيًا كان الموسم  
فأنت لم تحلم يوماً بالإفكار  
ولا تخلد الشاد

فأنت جلد للأبد  
أحر برتقالي كوريد البحر الدامي  
ترقد عميقاً تحت الماء  
تعرف فقط كيف تملن عن إشراك  
وأنت لا تعلم شيئاً عن جمالك  
الخاص 1...

### شجرة

أيامها الباقية  
جرداء ووحيدة  
نصف حياتها غضبٌ ، ونصفها حزن

\*\*\*\*

شجرة منسية  
في الربيع ، وفي قلبها الدامي  
بمشقة وجهه : تولد طيقة جديدة  
بفروع وأوراق خضراء

\*\*\*\*

ها هي تبسم ،  
تبسم على فصل الزايس  
القاطيع 1

## قصائد صينية حديثة

ترجمة : ربيع مفتاح

هذه قصائد حديثة لثلاث شاعرات  
صينيات مختلفات العمر والخبرة  
والأسلوب ..

● وانح إدري : بدأت اسهاماتها الشعرية  
في ١٩٤٦ م ، وشعرها يعكس طبيعة العصر  
الذي تعيشه الصين اليوم ، وشعرها يعكس  
بقدر ما يجلو تفاعل تجربتها الشخصية مع  
واقعا الاجتماعي ، كما يعبر عن شوقها  
وانتظارها ليزوغ فجر جديد ، ويتميز شعرها  
بالجمالية الطاغية وبأسلوب فني متطور ،  
ومن الواضح أن الشاعرة تتعامل مع الأشياء  
بقلب حالم ، كما أن الصورة الشعرية لديها  
تتألف بالتناوب حسها الدقيق مع عناصر  
الطبيعة من حولها ...

ورغم قصر معظم قصائدها إلا أنها  
قصائد موجية ومكثفة ، كما يتبين ذلك من  
خلال قصيدتها : شجرة المرجان ، حيث  
نستطيع استكشاف مهارتها في استكناه  
الأماني الداخلية لمظاهر الطبيعة ، وهي  
بذلك تصغي على الأشياء العادية برفقا  
وبهاء ...

أما عن حياتها ، فقد ولدت في يان تنج  
عام ١٩٢٦ م ، والتحق بلمدرسة الصحافة  
حيث تخرجت منها ١٩٥١ م وعملت  
صحفية وحررة في جريدة علي ، وكان لها  
أكثر من ثلاثمائة قصيدة حتى ذلك الحين ،  
وقد أصدرت مجموعة شعرية بعنوان « نداه  
الجمال » ..

### ● وانح كيزاوي :

ولدت في « يان » بالصين ١٩٥٥ ، وبعد  
تخرجها من المرحلة المتوسطة ١٩٧٤ ،  
أرسلت للعمل في الرفيف ثم التحقت  
بجامعة « يان » ١٩٧٨ ، وفي ١٩٨٠  
أصدرت مجموعة من القصائد والمقالات ،  
أهم ما يميز شعرها هو الطابع الرفيف  
الممزوج بخبرات الشاعرة في المنية ، كما  
أنها تجمع بين مقدرتها الذاتية الاستشفائية  
والتكثيف ، وقد لفت الانتباه - حديثاً -  
بصورها الشعرية المركبة ذات التأثير  
الخاص ، ولها تجديبات جمالية متميزة في  
أسلوبها الشعري وتبضح ذلك في قصيدتها  
المنشورة في هذه المجموعة « نحو الشرق » .

### ● بي هونغ :-

شاعرة تترك العالم بقلب حالم بسيط ،  
يتميز شعرها بالوضوح والتكامل  
والانسجام ، لغتها بسيطة عذبة ، ولدت  
عام ١٩٤٦ ودرست في جامعة « شينهاي »  
حتى ١٩٦٩ ، وهي تعمل الآن محررة في  
مجلة « الفن الشعبي » وقد أصدرت مع أربع  
شاعرات أخريات مجموعة شعرية بعنوان  
« مسيرتنا النافثة »

عن مجلة الأدب الصيني ١٩٨٦ م



عالم أخضر

بي هونج

حينما كنتُ طفلةً  
كنتُ أحتفظُ بقطعةٍ صغيرةٍ من الزجاج  
الأخضر  
كانت زجاجةُ حبةٍ —  
وحينما كانت الشمسُ الحارقةُ  
علَّ وشكَّ أن تتعهدَ العالمُ ؛  
كنتُ أحتضِ وجهي بقطعةِ الزجاجِ هذه  
أه ، يالهُ من عالمٍ جميلٍ !  
فالشَّمْسُ ، تلكَ الكرةُ المشتعلةُ من النارِ  
تصيرُ أماً ذاتَ خصائصٍ أخضر  
تنسجُ بلوناً حريصاً للنساءِ  
تنسجُ ظلاً كثيفاً للبشرِ عبرِ الطرقاتِ  
تنسجُ ...  
تنسجُ ...

والرياحُ  
تصيرُ ضلالاً بارداً من الماءِ  
يتمددُ متكاسلاً على النجيلِ الأخضرِ  
يغطيُ صيحاتِ الحصادِ  
بعلقةٍ من الضبابِ النقيِّ

وأنا ابتسمُ في فرحٍ  
فهذا الصبغُ الأخضرُ المُشرقُ  
ليس أكثرَ من خيالٍ صورةٍ قلبي الحالمِ ◆

نحو الشرق

وانج كيزاوي

شجرةُ الموزِ على يساري  
وإذا وضعتُ قلبي ؛  
أمشي عند الغروبِ حتى يخبُ الليلُ  
.....

طفلاً صبيّاً علي يميني  
إلى استعراضِ قلدي على شربِ الماءِ  
بدون أن أحدثُ صوتاً  
.....

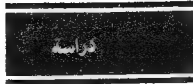
الطفلُ عند أقدامي  
وأنا أحيّدُ تنظيمَ خطوطِ كفاحي اللانهائيةِ  
أريه أن يكونَ غيرَ مطيعٍ  
.....

أنك تقفُ خلفي ،  
تنحني أحياناً  
وهندلُ شمسي بقوةَ  
أنني أحب — فقط — الرجالَ ذوي الإرادةِ  
القويةِ !  
.....

لقد تفرّقَ الأصدقاءُ في كلِّ الاتجاهاتِ  
وليسَ ضرورياً أن أكتبَ رسائلَ ونحياتِ  
إلى وجوهٍ حزينةِ !  
.....

الأشراؤُ يقتربون ويتعدون  
تخاطبني أشياءُهم  
تجعلني في قمةِ السعادةِ  
.....

الشمسُ والقمرُ يتدفقان نحوَي  
كل ما ملته أني جلستُ في هدوءِ  
وأمامي كومةٌ من الأوراقِ ... ◆



# دراسة السبعينات في شعر أمجد ريان

أمجد ريان

يطرحوا مشروعهم الشعري الجديد وأن يعيدوا النظر في مائة الشعر بدوره وواقع يتحرك في اتجاه يتناقض مع كل المعطيات التقليدية في حياتنا .

الرؤية الشعرية الجديدة تناهض الفكر الماضوي عندما تتألى بالحركة والانتقال من السكونية إلى الحركة ، ومن الوحدة إلى التنوع ، وفي نفس الوقت فهي تناهض الفكر المدعي للحدثاة بالنقل الميكانيكي لإبداع الغير بما يأتي لنا من الخارج بجرعات لا يتحملها غلط التطور الحقيقي لواقعنا ، وإنما تتألى بخلق مجالات صحيحة للتفاعل الخلاق الذي يفضي إلى إبداع يخلصنا يتضفر من معطيات متعددة ولكنه يمانق واقعنا ويعبر عن معركته وحلمه الحقيقي ، كان على الشعراء الجدد أن يتخلدوا سوقاً صحيحاً من الواقع ثم يصفون ذلك الموقف من داخل القوانين الجمالية التي تخص الإبداع الشعري وأن يتفهموا العلاقة الصحيحة بين العام والخاص .

لقد انتبه الشعر الجديد إلى كيفية تجسيد العلاقة بين الواقع والفن ، بين الالتزام والحرية ، وأدرك الفرق بين الالتزام الدعائي ، والالتزام الذي يسري بغفوة وحيوية داخل العمل الفني .

الموقف الفكري للمبدع ينبغي أن يتوافر بقوة في عمله الإبداعي ولكن من خلال رؤية الفن وقوانينه فلو تحولت القصيدة إلى ما يشبه البيان السياسي لفقد الفن هويته ولم تستطع القصيدة في نفس الوقت أن تقدم انجازاً يماثل ما يقدمه السياسي في عطائه وإضافته .

كما أن التركيز على المضمون في القصيدة هو ابتزاز لجسم العمل الفني لأن المضمون ليس إلا مستوى واحداً في نسج العلاقات الجمالية للنص الأدبي ، ولا زال عدد كبير من مثقوي الشعر ينظرون إلى القصيدة باستراتيجية عندما لا يحدون فيها شرطهم المسبق وهو وضوح المضمون أو الفكرة التي يريد أن يوصلها الشاعر والغريب أن هؤلاء أنفسهم قد يتجاوزون مع قصير قصيرة تجربة أو عمل مسرحي يفرض فكرة دراما التقليدية ، أو عمل تشكيلي أو سينمائي ينسف الفاعلية البصرية القديمة .

ولعل تبرير ذلك التناقض يكون مرده إلى أن كل الفنون قد وردت إلى واقعنا حديثاً ، أما فن الشعر فهو الفن الوحيد الذي وافق الحياة العربية منذ أقدم العصور ومنذ أن كان

الرومانسية في ذروة عطائها بعد أن استكملت النقص الموسيقي على أيديهم حيث أدخلت التغيرات الشكلية تتأخذ أقصى مساراتها ، وأخلست المفاسين الشعرية تنبيه إلى الذات الجماعية وإلى المهوم الاجتماعية ، وعنت بالآداب الشعبي والفلكلور واهتمت باللغة بشكل أكثر واقعية ومرونة ، وتوزعت للموسيقى التقليدية من خلال تنوعات جديدة لتعبر عن الدغدغات الشعرية في كل سطر على حدة .

ولكن لم تلبث هذه الخبرات الجديدة أن استقرت مرة أخرى لتشكل عموداً شعرياً جديداً !! وظلت تلك الخبرات تتناقل وتتنازع بين مجموعة كبيرة من الشعراء بلا تصعيد يفضي إلى تطور حقيقي ، وظل الشعراء يمترون نفس المعطيات حتى انتشر باختداد الساحة الشعرية عدد كبير من الشعراء الذين هم جميعهم نسخ من شكل شعري واحد وتم تصنيفهم في أكثر من دراسة بتسميتهم جيل الاستقرار أو جيل الظل .

لقد كان لوقوع هزيمة ١٩٦٧ المريرة وما تبعها من تغيرات اجتماعية وفكرية عميقة ، كان لذلك أثر في أن تطرح كثير من للشروعات السياسية والفكرية للمسامة في حل أزمة الواقع وكان على الشعراء أيضاً أن

لقد رسخت الكلاسيكية الشعرية العربية ، على مدى قرون طويلة مجموعة من المفاهيم الشائبة : فاحتسدت الأوزان التقليدية ، ووحدة البيت ، وفكرة الأغراض الشعرية ، وحافظت على مسافة لا تحتزل بين الشاعر والواقع الخارجي .

ودافع منظرو حركة الأحياء في شعرنا العربي الحديث : جبر حويمطر ، وقسطاكي الحمصي وغيرهما ، دافعوا عن استمرار تلك النظرة الشعرية ، ودافعوا عن مثال مجرد خالد فوق الزمان والتطور .

ثم نجى الرومانسية في خضم التغيرات التي شهدتها الواقع ود الفاعل الجمالي بإزاء الحرية المطلقة ، رد فعل باتجاه الذات فيها إذن نظرتنا مثاليان متكاملتان مثالية القدماء تقدس النموذج الخارجي وتحاكى ، ومثالية للمجدين تقدس ذات الفنان وتعتبر وجدانه هو النافذة الوحيدة على العالم .

وهل الرغم من تخير المضمون الشعري ، إلا أن للموسيقى الشعرية ظلت - على الرغم من بعض القلاقل - غير قادرة على الانفلات من القالب المعنوي التقليدي فحدثت المارقة : التعبير عن المضمون الجديد في داخل البناء الراسخ للشعر التقليدي وتلك هي أزمة الرومانسية العربية التي لم تحل إلا على أيدي شعراء مدرسة الشعر الحر : السياب - نازك - عبد الصبور - حجازي [ الذين عبروا عن نضج

والنهر - مساحات النشور - محاوره الظل والإضاءة [ في ديوانه ] كانتت على قنديل الطالعاه [ تحس بأن الشاعر يتعامل مع الشخصيات الأسطورية تعاملًا أحاديًا، يستخلص الفكرة الكلية التي يمكن أن توحى بها الشخصية وسقطها مباشرة على المعنى الذي يريد توصيله، وفي قصيدة متواليات المعنى والنهر نجد « حابي » رمزاً للشخصيات المثلثة وقد جاء في مقابلة بسيطة مع احتراق الأرض ونفايات الموائد، ويلاذه للمشاهيد على الجسر كما نجد « رع » إله الشمس في مقابلة أخرى مع الضياع والتبعثر في الدبابل والاستغالة بالموت .

وفي قصيدة مساحات النشور يضع الشاعر « حوريس » كرمز للنهر والبناء في مقابلة بسيطة مع الجفاف والحداد، وكذلك يضع الإفة « إيزيس » في مقابل القبور والفتاة وهكذا .

وفي قصيدة محاوره الظل والإضاءة فإنه يقدم للمتلص الأسطوري الخيالي خبوءاً منذ ابتداء الزمن متخفراً بتراب الولادة، يأتي ليخلص الحيوان التي تموت .

أساً في قصيدته [ اعلم بطلع من الشرق ] فسكون أمام المستوى الانفج في التعامل مع التراث، حيث يستفيد من الدوام الأسطوري أن صبح ذلك التعبير في تديم البناء الشعري، ويقسم القصيدة إلى جزئين: الأول بعنوان [ المعاصير الطليقة : وثيقة ] وفيها التأكيد على فعالية ذاتية في التعامل مع الواقع الخارجي من خلال الأنا [ أخرج - أرفع - أصل ...

إلخ ] ثم يتنقل في الجزء الثاني وموضوعه [ كونشرو الإمكان والمعاصير الطليقة ] إلى الفصل الجماعي من خلال نحن [ ركبنا - نأكل - قريتنا ... إلخ ] وتشير القصيدة إلى تطور شامل في رؤى الشاعر وفي بناء القصيدة الكسلي بتعدد المحاور أو المنظورات المتبادلة [ أنا - نحن - التراث - أهم المعاصر ] وبالتنوع الموسيقي واستخدام الألفية الداخلية كمرتكز دلالي وموسيقى .

لقد نجح الشاعر في استيحاء قصة الإسراء والمعراج وهناك المحاور الذي تمتد صوته بطول القصيدة في ديبالوج مثله بمتناصرتجديد بين القديم والجديد، بين الحالم والواقع .

وسمعت موصوفة : كأن الأرض تمس من بعيد . قلت : ماذا طرأ ؟ قال : طر ،

الآن تخلق لكي تصنع علماً عاصاً بفشل أصحاب الأساس الاستعاري في التعامل معها لأننا لم نعد نعرف أي طرفي المجاز يستمر من الآخر ؟ لقد دخلت اللغة إلى منطقة التفاعل المميّز بين طرفي الصورة مما يخلق بؤرة صورية تلقى بظلال شديدة التشابك على بقية المستويات الشعرية .

أما المستوى الموسيقي فقد تجاوز مفهوم الأوزان الشعرية ليتنقل إلى فكرة « الإيقاع » الشعرية وهو الذي يتجسد في كل الأنشودة الموسيقية داخل العمل الشعري من أول الحصر الموسيقي العام حتى الاحتفاء بالربيع الصادر عن الاستخدام الخاص لبعض الحروف والتراكيب الصوتية ذات السبلات الخاصة . كما تمدد البناء داخل منظورات تتجاوز درامياً داخل النص، واستدخلت المقاطع المنعوتة أو المرقمة وعرفنا لأول مرة « الميكرو قصيدة » أو القصيدة العملاقة المرقطة في طولها وهما شكلان شعريان جليديان يردان بقوة على القصيدة الغنائية متوسسطة السطوح من حيث الشكل الخارجي .

استخدم الشاعر الأنشودة الداخلية، استخدم أسلوب القصة القصيرة وأدخل الموزونولوج والديالوج وعصد إلى التطعيم الشديد وانتشار الكلمات أو التدوير وانتداج السطور وغير ذلك من أساليب عديدة وأكد على الجانب البصري يؤكد من مادية عمله الفني ودعوة متلقها لاستخدام كل حواسه لقد أصبح الشاعر حراً في استخدام أساليبه بشرط أن يخدم أدواته الرؤى الفنية التي يريد أن يوصلها .

تجارب شعرية عديدة استطاعت أن تخلق احتكاكاً قسماً بالثقافة والتراث واستغادت منه استغادة الموجة بالمتنبيس، وأضاعت معطيات إنجائية فيه، هناك تجرّبتان همتان لأنثيين من شعراء السبعينات في مصر استطاعتا أن تتفاعلا مع التراث العربي : الإسلامي والصوفي بشكل رفيع :

أحداهما هي تجربة الشاعر على قنديل وقدم أعادت من التراث الحبس الدرامي والحكاكي واستغادت من ذلك التبعد في نسج حلمها والمعاصر، وأهم ملاحظة في الاستخدام الأسطوري والتراثي في شعر على قنديل هي أن الكيفية التي تعامل بها مع التراث تتسق بشكل دقيق مع رؤيته الشعرية الكلية فهي بداية تجربة كانت كأن تعامله مع الأسطورة مباشرة وإسقاطاً في قصائده [ متواليات المنفى

[ ديوان العرب ] حيث حاصرته القوى الرجعية بقلعة حصينة من المضاميم والتصورات الراسخة، كما أن هناك سبياً أنصر يردد تلك الظاهرة وهي أن التلقّي يتعامل مع لغة الشعر بنفس الطريقة التي يستخدم بها اللغة في حياته اليومية، كل الفنون الأخرى لها أدواتها المستقلة بطبيعتها أما فن الشعر فهو يستخدم اللغة، ولن يدرك التلقّي خصوصية اللغة الشعرية إلا إذا فرّق بين لغة دلالية توصل الأفكار وبين اللغة الشعرية التي لا تستند على مجرد الجانب الدلالي فيها بل هي تفجر جانبيين آخرين هما الجانب التشكيلى والجانب الموسيقي مما يسبب ذلك اللبس بين اللغة الشعرية، ولغة الاستخدام اليومي .

الرؤية الشعرية الجديدة ترى أن فن الشعر ليس مجرد انعكاس لما يجري به ذات الفنان فقط، كما أنها ليست مجرد انعكاس ميكانيكي لسطح الواقع الاجتماعي ولكن الشعر يصدر عن تقاضى بين الإرادة الإنسانية والشرق الاجتماعي والانسان، الشعر يبلور العلاقة بين التجربة الفردية والتجربة الاجتماعية أو بعبارة أخرى الشعر يتيح فرصة للتوازن بين الواقع الاجتماعي وبين الحرية الجمالية الذاتية للفنان لأن العلاقة بين الشعر وكافة الظواهر الأخرى الاجتماعية والفكرية والسياسية علاقة حيمة والشعر جزء لا يتجزأ من مجمل النشاط الإبداعي للإنسان ويسير معه بتمامه التغيير إلى الأجل وإلى أصداء التكوين باستمرار .

الكتابة الشعرية الجديدة لا تكتفى بالانسلاخ من القديم بل تسعى إلى التماسك والبناء على مزيد من التضاض التفتاني مع كافة الظواهر الأخرى .

وإذا تابعت ملامح التجدد داخل القصيدة سنجد أنه قد برزت معطيات جديدة تؤسس في مجملها مساراً مغايراً حيث الصدام مع المؤلف والانتقال من الوصفى إلى التخيلى ومن الغنائى إلى الدرامى .

أخذ المستوى اللغوى في القصيدة ينمو في كلا البينيين المجازية والموسيقية ففي البعد التشكيلى للغة : سنجد أن مفهوم المجاز التقليدي يحقّق الآن ذلك المجاز الذي كان الناقد القديم لا يريده أن يحقّق في السهال لا لكي يبطّر مرة أخرى أرض الواقع حتى لا يفسد أو يشوه، ولكن الصورة الشعرية

فأنت عواصف من يميني ، مثل موجة ،  
التفت  
وأنت أجنحة ألواناً خلقت في شكل أحرف .  
انطلقت الأرض تحتي نائلة متخدر معها على  
شقي الحناجر ، مرة مكشوفة الأمانها في  
أسيا في أفريقيا ، يجري دمعا بها ، تحول  
حزنها للبحر ، هل يتغلب البحر الذي حل  
السفائق والمعادن ، والذين لم قلوب من أسد  
وسألت هل يتغلب البحر الذي... قال : انطلق... ؟

● نازك النلائك ●

أما التجربة الأخرى التي استلهمت  
الكثير من روح التراث من زاوية خفيفة هي  
تجربة الشاعر حلمي سالم ، استفادت من  
الإنجاز اللغوي في الشعر الصوفي من  
طراحتها وشفايفها وتجوارها ومنطقها الذي  
يمكن الشاعر من الخروج من الأقسام  
اللغوية الجامدة إلى حالة من التوتر الشعري  
تعتمد إنتاج اللغة من جليده وفي قصيدته  
قصيدتان يتبع الشاعر في أن يعطي الدلالة  
للغربة حساً خاصاً من خلال البنية  
الضدية :

● هل الطريق والفرشات ضدان ؟  
● بين تسل من الترحس الحسى  
وأوتعاشات ناري

اللغة عنده دائماً تميل إلى الانحراف عن  
منطقها الأليف لأنها تريد أن تقلق منطقنا  
الإنساني كي في التعامل مع اللغة ،  
تستعرب الاشتقاق والسمية [ انسراق ]  
[ غموشة ] [ إنغ علاوة على استعارة بعض  
المصطلحات الصوفية القديمة التي لا تزال  
قادرة تقدير غروبها التاريخي ، وتلك التي  
تؤكد الصيرورة الممتدة في الزمن [ التيه -  
الضدان - الخلفاء - الرواها - الروح -  
الوهم - السراب - الأرتعاشة .. [ إنغ ]  
كما تتجه التجربة إلى تفتيت عناصر  
واقعية لتدعها من جديد في قانون جاذبية  
مختلف ينسج حلم الشاعر الكلي

ونجحت التجربة في تقديم المستوى  
الموسيقى الغنى ، فالكلمة تطرح بعددين  
موسيقين : الأول إيقاعي بارز الإيقاع  
يساهم في بناء الموسيقى الخارجية للجملة  
الشعرية ، والثاني هاسم يمتلئ بشعته  
الدائرية الخاصة الموجية كما يعمل التكرار  
أو القطع القلبي أو استخدام الحروف  
الساكنة بشكل متوال على مزيد من إثراء  
المستوى الموسيقي وانشطته المتعددة

تخط فوق جبهتي  
وكانت الفراشة  
رسالة  
بين خافقين  
تسللت إلى جريدة الحزب ليلاً  
كأنها  
مستريح من رحيلها  
بمئة فريدة  
وهي تبدأ الرحيل ثانية  
وحيدة  
وحيدة

سوى من جنة غموشة  
تكاد تشبه الجنة التي  
أسير ضمنها إلى هزالتي

( آخر الرواها )  
يخطف الروح من روحها  
خاطف  
فيه من من اسمي  
وفي نوبه  
بعض دمع توارى حل كفه  
من رؤاى  
واصل بين أشلاء روعي

ويبقى  
كلما جاء في عرويه  
التقى الوهل في خافقي  
رعبه  
كلما جاء في لونه  
جئت في صورة لي  
على شرفة البيت حطت  
وخلت رتوشاً بها  
بعض لحسي  
عندما جاثني في صباي  
خاطف  
يخطف الروح من روحها  
شكله الخاتم المستحيل  
صوته الروح  
في قعر روعي  
وهي تستلهم الخطف  
من خاطف  
يخطف الروح من روحها  
باكياً  
خالعاً روحه  
عند روعي



● بدر شاهر ●

قصيدتان  
( القطة )  
كأنها ستعشش القلب  
وهي تنزوي بركتها  
بليلة  
كأنها ستلقى بقية البكاء  
في أصابعي  
وهي ترشق النبل في  
قرنفلة

على حدود حربها  
مع أوتعاش نهرها الخفي  
وجفت  
كسرت نسمة سرت  
على مشارف التخييل  
وامتزجت في تيه روعي  
على حدود حربها  
مع انسراق خطواتها إلى فراشة

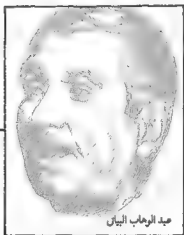
● عند روعي ●



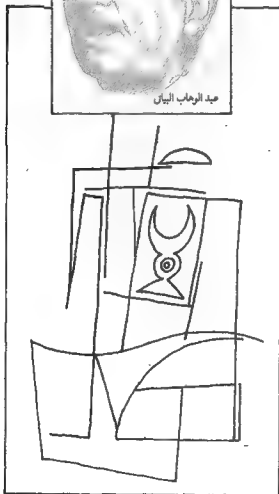


## القصة

عبد الوهاب البياتي



عبد الوهاب البياتي



يتجول في نومى رجل النور  
يتوقف في الركن المهجور  
يخرج من ذاكرى كلمات  
يكتبها ، ويعيد كتابتها  
في صوت مسموع  
يمحو بعضى سطور  
ينظر في مرآة البيت الفارق بالظلمة والنور  
يتذكر شيئاً  
فيغادر نومى  
استيقظ مذهوراً  
وأحاول أن أتذكر شيئاً  
عما قال وما هو مكتوب  
عبتاً ، فالنور  
مسح الأوراق وذاكرى  
ببياض الفجر المقتول ◆



# الديون

## للشاعر العراقي : عيسى حسن الياسري

وتقطع غصن هدوئي  
أنت تراقبي الليلة  
حين أنام . . ستنسل . . وتتركني وحدي  
سأموت من الوحشة حين أظل وحيداً  
فاصبريني  
سأكون خفيفاً  
وودوداً مثل حب  
وجع أن يمتد مكوثي فوق حجارة هذا العصر  
فأنا أخسر كل مسا امرأة . .  
وصديقاً  
لا تتركني  
تكبر قائمة المنوعات . . وتبدأ من قدح البيرة  
ولفافات التبغ  
وحب المرأة . . حتى أصغر  
رغبة  
كان على  
وأنا أتعثر في هذي الغاية  
أن أنسى أني طيرٌ قروي . . في ريش أبيض  
وغناء أبيض  
وبقلب أبيض  
حتى لا يتحمل أولادي عبء سداد ديوني  
أي شقاء أن يتحمل أولادك عبء سداد ديونك  
تركات حماقاتك  
أي شقاء أن تكبر قائمة المنوعات  
وقائمة الدين . . ولا يرحل ظلك  
عن هذا العصر

منذ ليل  
وأنا أرقب تمهالك عبر حقول الربيع  
فأذكر . .  
أن الطائر حين يريد الهجرة يبقى يقظاً  
طول الليل  
وها أنت تلثم متاعك  
بعضاً من أزهار ذابلية  
ونعاساً لاهذب له  
وشفاهاً من خشب  
وكما استغفلني من سبقوك  
ستسخر بي . . وبطيبة قلبي  
حين أتيت . . وخبات نجومك تحت وسادة نومي  
قلت . . سنقتسم الخبر  
وأيام طفولتنا . .  
وستجعل هذي المدن المغمورة بالخوف  
واحزان الغربة . . ذات  
نوافذ مشرعة لطيور الحب  
وأغصان الألفه  
أن نجعلها تشرب شاي العصير - كما القرية  
في ظل البيت  
وأن تركض راقصة إذ تسمع طرقاً فوق الباب  
وها أنت تشاكسي  
إذ تشرق قمرى القروى  
ووجهي الطفل



## مفرح كريم

يَتَكُنْ هَذِي السَّاءَ  
ذَكَرَاتِ خَصْبَتِهَا شُعْلَةُ الْأَفْقِ ،  
وَأَلْقَتْ نَارَهَا فِي كُلِّ غَيْمَةٍ  
هَلْ تُرَى ثَقِيلٌ مِنْ حَلِيَّاتِهَا  
شَمْسٌ  
لَتَمْضِي فِي مِيَاهِ النَّهْرِ  
وَشَيْئاً  
أَوْ صَرَاحاً ضَالِماً فِي كُلِّ نَفْثَةٍ  
نَحْنُ حَيَاتِ الْمَطَرِ  
يَعْتَرِثُهَا الرِّيحُ ، فَاتَسَابَتْ هَلِ وَجْهَ النَّهْرِ  
وَرَقَ فِي جُعْبَةِ الْأَشْجَارِ مَا نَبِيْهُ ،  
وَمَا يَأْتِي لَنَا الْإِسْحَاقُ  
خَلَّتْهُ الرِّيحُ الْوَانُ الْخَطِرُ  
هَذِهِ الْأَشْجَارُ أَشْيَاحُ مَوْتَانَا  
أَتَيْتُ فِي زَيْتِهَا السَّحَرَى ،  
تَرْتَوِي لِلدِّيِّ يَأْتِي مِنَ الْمَجْهُولِ ،  
أَوْ تَلْقَى عَلَيْنَا شُعْلَةَ الْأَلْزَانِ ،  
أَوْ تَرَوِي حِكَايَا الْعَالَمِ السَّلْوِيِّ  
كَمْ نَرْتَاخُ بَيْنَ دَوَامَةِ الصَّمْتِ  
هَذِهِ الْأَشْجَارُ مَوْتَانَا

## موجز تاريخ العالم

نصار عبد الله

سنبلة تحتضن القمح ،  
كما يحتضن البيض أنثى الطير ،  
كما يحتضن الزهر عير الأنداء  
وكما تحتضن الأم البشرية في القلب ملائكة  
في أعينهم أسياء الأبناء

\*\*\*

في كل صباح أو في كل مساء  
تتمدد عيون الغرياء ، نبوب الغرياء ،  
إلى فلذات قلوب الضعفاء  
يلتقط العصفور القمح الساقط  
تتمدد شبك الصيادين إلى العصفور اللاقط  
تتمدد شبك التجار الجشعين إلى عرق الصيادين

\*\*\*

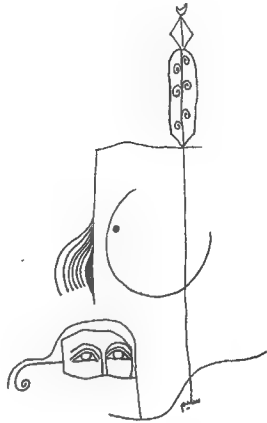
في كل صباح أو في كل مساء  
من يوم الخلق إلى يوم الدين  
يسقط مسكين في قبضة مسكين  
وتدور السكين  
من صدر المظلوم المظلوم ،...  
إلى عرق المظلوم الظالم  
وأنا أحكي لكم في كلمتي ....  
ما كان وما لم ...

إني أحكي لكم يا أبنائي  
موجز تاريخ العالم

لِيَكُنَّ أَنْ الَّذِي يَعْرِفُ لَنَا  
تَحْتَ أَوْرَاقِ الْبَنْفَسَجِ  
لَيْسَ ابْنِي  
إِنَّمَا زَهْرُ الْغِنَاءِ  
صَارَ بِنِي  
لِيَكُنَّ هَذَا الْغِنَاءُ  
ابْتِدَاءً لَا انْتِهَاءً  
لَتَكُنَّ عَيْنَاكَ ظِلًّا  
سَوْفَ أَقْضِي فَوْقَ أَغْصَانِ الشَّجَرِ  
أَنْفَضُ اللَّيْلَ  
سَوْفَ أَتْلُو مَا يَوَاتِبِي مِنَ الشَّعْرِ  
عَلَى تَجَمُّعٍ مِنَ الْأَشْجَارِ  
وَلَيْكُنْ حَبُّ قَدِيمٍ يَبْتَنَّا  
كَيْ يَرْجِعَ الْفَرْعُ إِلَى الْجَذْرِ  
يُورِدُ الْجَذْرُ لِلْفَرْعِ

\*\*\*

لِيَكُنْ فِي الْعَمْرِ وَقْتُ  
كَيْ نَمُدَّ الشَّجَرَ الْقَائِمَ فِي أَعْمَاقِنَا حَتَّى السَّيَاءِ  
لِيَكُنْ فِي الْوَقْتِ عَمْرٌ  
وَهَذَا الْعَمْرُ نُرَوِّى حَقْلَنَا حَتَّى يَمِيءَ الْوَرْدُ  
مَفْرُوشًا عَلَى سَطْحِ الْبِكَاءِ  
لِيَكُنْ أَنَا نَسِينَا ضَحَكَةَ الشَّمْسِ  
وَأَنَا لَمْ نَعُدْ لِلدَّارِ مَدُّ الْقَتِّ عَلَيْنَا جِبَّةَ اللَّيْلِ  
وَنَامَتْ فِي الْعُرْوِ  
نُظْفَةُ الْفَجْرِ  
لِيَكُنْ هَذَا الَّذِي قَدْ كَانَ  
مَهْرَجَانًا يَجْرُقُ الْمَاضِيَ عَلَى أَعْتَابِهِ  
أَوْ دُخَانًا فِي سَيَاهِ  
يَرْحَلُ الْمَوْتُ إِلَى أَكْتَافِهَا  
بِالْصَّبْمِ وَالْحُلُمِ الْكَبِيرِ ،  
وَهُمْ حُلُمٌ ضَاعَ فِي يَوْمٍ مَطِيرٍ  
وَلَيْكُنْ أَنْ الَّذِي قَدْ فَاتَ مَاتَ  
وَلَنَقُمْ بَيْنَ الْعُرَاءِ  
دَعْوَةً لِلصُّخْرِ  
وَالشَّمْسِ الَّتِي تَأْتِي  
إِذَا جَفَّ الْبِكَاءُ ◆



أَتَوُّا فِي اللَّيْلِ  
وَانْدَسُوا مَعَ الْأَطْفَالِ فِي الرَّيِّحِ ،  
وَرَاوَحُوا يَمْلَأُونَ الْأَفَقَ  
أَوْرَاقًا  
وَأَسْبَلَةً  
خَشِينَاهَا ، فَضَاعَفْنَا  
— عَلَى أَوْلَادِنَا — الْحُرَّاسَ .

\*\*\*

لِيَكُنَّ أَنْ الَّذِي تَأْشُرَ هَذَا الْحَقْلَ جَدِّي  
هَلْ يَوَاجِئُنِي التَّرَائِبُ ؟  
أَوْ يَبْجِجُ الرُّوحُ أَنَّ أَتَمْسِي لِلظِّلِّ فِي هَذَا الْيَبَابِ ؟  
هَلْ مَدَانِ النَّهْرِ لِلْحَقْلِ ؟ وَرَبَّانِي ؟  
فَمَا دُمْتُ صَبِيًّا ، أَتَنْتَشِي مِنْ رَيْقِهِ ،  
لَنْ أَخْلَعَ الْأَرْضَ مِنَ الْقَلْبِ  
وَلَنْ أَرْضِي بِغَيْرِ الْحُبِّ  
أَشْجَارَ ظِلِيلَةٍ

# امراة فى الخيام

أحمد زرزور

[ عندما يهذى يصوغ رسامه وطناً ، وطيبته الطرية أول  
التكوين ]  
« قاسم حداد »

سغب

حيث ترجعت شفتاه من سغب البلوغ  
أدار طرفاً فى الحكايات القديمة :  
عفوة المرأة الشهواء  
« والمجنون »  
« والرجل النواسى »  
استتب الحزن فيه - فأين يمكنه العثور على مها ؟  
وهل القصائد فى هشيم اللغو  
قادرة على صهر البلاد  
الضائعات ؟

.....

.....

تجاهلى ياوردة الأصحاب  
واقترى - أكشفي عن ركائى ،  
وعن حلمى المقلب  
عن نعاس دون أغطية ،  
وعن شعب يؤكل شمسهُ للطقس  
فى الأضلاع من ييكن ويضحك  
ثم يفقد آخر  
الطفل

طقوس

كان يلهو فى ذبابات العشرة  
والثرى الشمسى والثلجى ينش كوكباً متعثراً  
بين الخصار  
وبين ثقب عائل  
كان يمتح من تراث الآلة الحدياء  
واللفو الذى ينمو مع الأشجار فى دمه  
وسمُ ضياعه يسعُ القجيمة  
وهى  
تجو  
فى

القصيدة ...

حين تلعت عيناه وهو يدير فى أرض الطقوس سماءه ،  
همس الملوك إلى الرعية :  
بوركت  
صلواتكم !  
ومضى العجائز  
ضاربين  
على جيوب  
الحلم ..



مذْلُقُ البحر  
وانساب نهر الدماء إلى الضفة الطامية  
رحمت أكبر فيك ،  
وأزهر فيك ،  
وأحلامك المشرعات غدى .



وتغنى لك الآن أمي ،  
ساعة جلستها للخير ،  
تناغيك  
تَمْنَحُهَا خُضْرَةٌ  
والمغيب يفض النضارة  
لكنه الآن حين تكامل فيك ،  
تغنى  
ويشتعل القلبُ أمنيَّةً  
كم يزغرد في صدرها الكون  
إذ تحتويك ،  
تضم الحقول سنايلها  
والمواسم في نبضها الحب ، والخصب ،  
والزمن المستعاد .  
حين ترفع هاماتها للساء  
فتخضر سنبلة في الحقول  
تغنى لها الآن أمي ،

وأطفال قريتنا ،  
والرمال التي عُمِدَتْ في هواك  
فأطلعت زيتونها ،  
والمآذن حين أعدت إليها مواقيتها العربية  
محتشداً بالرؤى



وتغنى بك الآن أمي  
تلم الندى عن جبينك  
يا أيها المشرَّب الذي  
يتكامل جبلاً  
ونخلاً  
وزيتونة وسنايل  
تتغنى بك الآن أمي  
تعود إلى النيل صبوته

## ورثية أغنية

### المنجى سرحان

أنت حين سطعت على الشمس  
ضجّ مصباحنا بالغناء ،  
وحين أنوا بقميصك  
- متشحا بالدماء الصدوقة -  
أبصر يعقوب . .  
عاود نخلتنا الكبرياء  
وفي غرفة الدرس ،  
كان المعلم يرمقني شاردًا فيك .  
ثملاً كل الحرائط



والمواقيت عزتها  
والبيارق أجواؤها  
والهواء نقاوته  
والحروف اخضرار اللغات التي  
أجهدتها الرطانة والجاهلية .

### هامش

[ حين أقاموا عيداً للأمم  
كانت أمك أول أمية  
تكتب تاريخ العالم  
وتعيد ملامح هذا البلد إلى سيرته الأولى  
في صف الحفل الثاني  
رحت أباهي الأطفال جميعا  
هذي أمي  
من طين الأرض تشكّل تاريخاً  
وحياة ]

### تعليق

كيف أعلم حين استقرت رصاصاتهم  
في اشتعالك  
أن الذي يسقط الآن وجهي  
وأن الذي ضيّع في سنوات التراجع كان دمي .  
أتغنى لك الآن أمي ؟ !  
تغالب أوجاعها وتبوح  
هو الثكل يعصرها  
دمعة باتساع الأسى .  
ينحنى النيل ،  
يسقط من قلبها ويهبط  
ويحمل إخوتك العبر  
يرتحلون  
وأبقى أحّدق في حزنها  
والغيب يفيض النظارة ،  
تنكفي النار ،  
قد منحت وجهها للمياه ،  
وأخفتها الريح والتابعون ◆

## مواقف

### السّامح عبد الله

#### موقف / سرقة

حينما قسّموك ...  
... فرّقوك ...  
... قطعة ، قطعة منك في كل قلب ...  
، ولكنني عندما نامت الناس حين المساء تسلّلت ...  
، من بينهم ...  
... من حيث ليس يرون ...  
... وسرقتك كلك ...  
... ودمستك في القلب كلك يا أيها ...  
، الوطن ...  
... وحمّلتك في جسدي ومشيت .

#### موقف / زيارة

لما زرتك آخر مرة ...  
... ورجعت لداري في الليل ...  
... فوجئت بأن لم أخذن منك ...  
... حين رجعت ...  
... وبأن مسروق مني ...  
... وبأن مفقّد ...  
... وأنا لا أقدر أقعد من غيري ...  
... لا أقدر ألا أصحني حين أنام ، وحين ...  
... أقوم ،  
، وحين التذكارات ...  
... أتوحّشني ...  
... أشتاق إلى ...  
... صعبُ سيق أن ينسى رجل عند ...  
... حبيبته نفسه ...  
... ينسى أن يصحبه ... معه ...  
... ويعود ... وحيدا .



موقف /

تهيؤ

زمنٌ سلبوا من ملاحه كل حاجة ...  
 ... إن أردت المسير به ...  
 ، فتهيأ ...  
 ، لأن تتحول في أي وقت ...  
 ، لعاصفة أو رصاصة .

موقف /

طفل

نخلتان أنا كنت أطلعها ...  
 في الزمان البعيد الذي لا يعود ...  
 تسلقت جذعها ألف مرة ...  
 وشوكني في يدى الجريد ...  
 وكبرنى الزمن المستحيل ...  
 وكل الذي بين جنبى طفل ...  
 وهما أنا بينها واقف ...  
 يخرش في الزمان البعيد .

موقف /

تواصل

قال لي اخرج ولا تقعد ...  
 ... ربما وطننا طيبا ... تجد ...  
 ... ربما شجر راحل عن حدائقه في الجنوب ...  
 ... ربما طائر ... في الفضاء يجوب ...  
 ... ربما ...  
 ، وخرجت ...  
 مشيت إلى آخر الطرقات ...  
 ... عندها ...  
 وتذكرت أن قفلى على وطني في الكرايس ...  
 ، ثم استدرت ...  
 ... قال لي صاحبي : ...  
 ... ما الذى تكتب ...  
 ... قلت إن اشخط لي وطنًا ثانيا .

موقف /

تحول

« عيني » تشوّفتا ، وتكذّرنا ...  
 ... « كفى » تسللتا ، وتساقطنا ...  
 ... معذرة ...  
 ... ما عادت « عيني » ، و« كفى » الفاعل ...  
 صارت « كفى » ، و« عيني » المفعول .

موقف /

بكاء

يا زمانَ البكاء ...  
 يا زمانَ النحيب ...  
 والعميون الضفي ...  
 والفؤاد الشحوب ...  
 خلّ قلبى إذا ...  
 حط فيه المسا ...  
 للزمان الفرح ...  
 مرة ... يستجيب .

موقف /

أنا

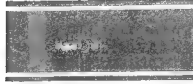
طالع نخلة لا تحمد الثمور ...  
 ... شوكنى ...  
 ، ولكنى ...  
 ثمرة ، ثمرة ... طالع .

موقف /

حبستى خديجة

باختصار شديد جداً

شمالية ... ربما رادوتها بلاد الجنوب ...  
 فوحدت النيل من أول النبع ... حتى نهايته ...  
 ، واستعاضت عن السفر المتواصل بالسفر ...  
 ، المتواصل ...  
 ... وضفرت الطمى بالوجه القاهري ...  
 ... وخشيت إلى زمنى ...  
 واصطقتنى .



ومن المفيد هنا أن نعرف أن صلاح عبد الصبور هو أول من استخدم عناصر التراث في بناء القصيدة الدرامية أو قصيدة القناع كما كان يسميها حين أنشأ قصيدة « الملك عجيب بن الخطيب » و« بشر الخافي » و« أبو تمام » سنة ١٩٦١ . وكانت طريق صلاح إلى المسرح الشعري فيها بعد .

وفي هذه القصيدة كان الشاعر يتخذ الشخصية ستاراً ليتحدث من وراءها وقد بدلت فيها محاولات لاستخدام الحسار أيضاً . . ومن هذه المرحلة أخذت تجارب أمل منطلقاً . . فعين نجم صلاح عبد الصبور بجهوده إلى المسرحية الشعرية كرس أمل كل جهده لتطوير هذه القصيدة الشعرية .

وقد لوحظ بوضوح أن العنصر السائد في بناء القصيدة عند أمل هو المفارقة ولعل أبرز الأمثلة في قصيدة « كلمات اسبارتاكوس الأخيرة » التي تبدأ بقوله

المجد للشيطان معبود الربيع  
من قال « لا » في وجه من قالوا « نعم »  
ثم يعضها بقول :  
وأن أقيم طفلي الذي تركته على فراها بلا وداع

فعلموه الانتحاء . . . علموه الانتحاء وهي كلمات تبدو متناقضة مع « المجد للشيطان » لكن هذه الكلمات تعني عكس ما تقوله تماماً وهذه مفارقة أخرى . أن الكلمات تعطي عكس معناها . . وكأنها تورية كما أن الكلمات الأولى تبدأ بمفارقة مذهلة هي « المجد للشيطان » التي تصنم الغار، طبعاً الذي يهبط آية الأنجيل التي تقول « المجد لله في الأعالي » ( لوقا : ٢ : ١٤ ) وكذلك بالنسبة لعصائد أمل الأخرى وبالذات في ديوان « العهد الآتي » لا تتحقق المفارقة في ذهن المتلقي إلا بتذكر الكلمة البديلة أو الغائبة .

والمفارقة تتضمن تناقضاً بالضرورة لكن الملفت أنها تنبع أحياناً من الشيء أو من نفس الكلمات كما في أقوال البهامة :

أقول لكم : أيها الناس . . كونوا أناسا . . .

وقد تأخذ هذه المفارقة صورا وأشكالا مختلفة . . . بقصد المبالغة في التأثير كما في الأمثلة الآتية :



حصر أمل جهده في تطوير القصيدة الحديثة . وطمح أنني أرى أن المسرح هو مستقبل الشعر الحديث ، إلا أنني أرى أن الشاعر حر في اختيار الأداء التي تلائم طبعه وقدراته الفنية .

ولا شك أن أمل قد سار بهذه القصيدة ، في طريق التجديد والتطوير خطوات كبيرة مما مكّنه من التعبير عن مختلف الهموم والقضايا الوطنية والقومية . . فلم يكف بالملوح بل استخدم الحكاية والحوار والمزج والقطم والأرتداد ( الفلاش باك ) كما يحدث في المسرح والسيتا .

وقد ساعده في هذا الانجذاب استخدام عناصر التراث الإنساني المختلفة - فاستعارة الشخصيات التراثية مثل اسبارتاكوس والمسيح أو قيصر وهانيبال والحسين والمهلهل قد مكّنه من صنع الأتمة الملائمة لموضوعه كما ساعده في إخفاء ملامحه الشخصية وهوومه الذاتية - تحقيقاً لمقولة البيوت من أن الشعر هو خلق كيان موضوعي وليس تعبيراً عن الذات .

## القيم التراثية في شعر أمل دنقل

نسليم مجلى

وعندما  
أجلس للطعام مرغبا :  
أبصر في دوائر الأطباق  
جاءا ... جاءا  
مفقودة الألفاء والأحاديث !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ،  
والدم والجملاج من جانب آخر ، وكلها  
ماتلة في لحظة آتية ، هو الذي يفجر الصراع  
الدراسي بين مستويات الحياة اللاهية  
والروحية في الموقف الشعري . وتلمب  
القافية الداخلية مثل « عندما » بعد « دما »  
دورا هاما في تكثيف المستوى الدراسي بما  
تحمله من بساطة ظاهرية تخفي وراءها مأساة  
تبدل الحياة وحلول تقيضها العلمي عليها .

(٢) ويقوم التبادل بين الحاضر والماضي  
التاريخي على أسس من التعادل الرمزي كما  
نرى في قصيدة « الحداد يلبس بقطر الندى »  
بنت خلاروية بن أحد بن طولون :  
وتبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :  
قطر الندى ... يا خال  
مهر بلا خيال  
.....

قطر الندى .... يا عين  
أميرة الوجهين

وتقيم تعادلا تبادليا بين خاوية الحاكم  
الزئفر الذي قتل غلامه وهو في فراشه وظهر  
الندى به من صلبه وامتداده الخويوي وبين  
الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة وتجعل  
من الزفاف الالتحام المعصوي رمز العالم  
العربي وهو الخليفة . كما يؤدي الأسر إلى  
الحليفة دون الخاتم هذا الالتحام . ويصبح  
فك الأسر مرهونا بتغير الواقع اللاهي  
القاتل ويفجر هذا التبادل بين الماضي  
والحاضر دراما النكسة الموجهة على مستوى  
البشر .

أما عن « العهد الآتي » فيقول الدكتور  
صلاح فضل المحور الأساسي لقصيدته هو  
استبدال العناصر الدينية المقدسة وأحلال  
عناصر أخرى محلها ، متكتا في نفس الوقت  
على السياق الشكل للنصوص القديمة حيث  
يصيح « توازي الواقع » للمصدر الرئيسي في  
توليد الدلالة الجليدية .

وعنوان القصيدة الأولى « صلاة »  
تستحضر أكثف لحظات التجربة الدينية  
التقليدية فإذا شرعنا في قراءة صلاته  
وجنناها تعيرا لأدعائها يتم في المعسر



وهذا الأسلوب الذي يجمع بين عناصر  
الواقعية والرومانسية أو الميلودراما يساهم في  
تحقيق هدف الشاعر وأحداث الأثر  
المطلوب .. ويكشف عن بعض أسرار فنه  
التي تتبدى بوضوح في تعريف الصورة .  
وقد شرح بريخت التغريب قائلا : (١)

« ان تأثير التغريب يحدث حين يتغير  
الشيء المطلوب فهمه ولتقت النظر إليه من  
كونه شيئا غائبا معروفا جيدا في الوقت  
الحاضر إلى شيء متميز مدشده وغير متوقع  
والسمة الجوهرية هي أنه لايد من وجود  
تناقض ما . ان عقل المصراع ينبغي ان  
يوضع في حالة مناقضة لما يقال له أو يمثل  
أمامه . وهذا ما يفعله أمل دنقل في مثل هذه  
النماذج والصور .

وقد قام الدكتور صلاح فضل بدراسة  
تقنية لشعر أمل دنقل في ضوء بعض أفكار  
النفسي البنيوي الحديث (٢) .. وعلى ضوء  
هذه الأفكار تبين له أن النموذج الغالب على  
شعره هو القلمة جدلية مضفرة بانتظام تستثمر  
ما في المحورين الاستبدالي والسياسي من  
عناصر متكافئة ، وتوظفها في خلق صراع  
حي بين البنية الدرامية والبنية الغنائية وهو  
الذي يحكم إنتاج الدلالة في شعره ...  
وقد أمثلة عديدة لهذا للتيج وسوف تكفي  
بمثالين لتوضيح تكثيف التبادل والتقاطع  
حيث يقوم التبادل بين العناصر للمثلة في أن  
واحد أو بين الحاضر والماضي التاريخي . أما  
التقاطع فإن أحد الطرفين فيه لا يمثل عمل  
الأخر مثل التبادل ، بل يتعادل عليه ويقوم  
معه اشكاله متشابكة كما في قصيدة « فترات  
من كتاب الموت » :

(١) كل صلاح  
أضح الصبور في أرقاق  
مغتصلا في ماله الرقاق  
فيسقط الماء على يدي .... دما !  
.....

من أقوال الجملة :  
هي الشمس ... تلك التي تطلع  
الآن ؟  
أم أنها العين - عين الفتيل - التي تتأمل  
شخصه

دمه يتربس شيئا فشيئا  
ويغض شيئا فشيئا  
تقطع من كل بقعه دم : قم قزمي  
وزهرة شر

وكفان قابضتان على منجل من حديد  
ولا ينبع التأثير هنا من مجرد المقارنة بل  
من المبالغة في تجسيم عناصر الصورة بهذه  
الطريقة الميلودرامية حتى تثير الخوف والفرح  
ويبدأ يتحقق جزء من عملية التطهير التي  
تهدف إليها القصيدة .

وهذا مثل آخر من قصيدة « حديث  
خاص مع أبي موسى الأشعري »  
رؤيا :  
( ويكون عام ... فيه تحترق السنايل  
والفروع  
تنمو حوارا - مع اللعنات من ظمأ  
وجوع

يتزاحف الأطفال في لعق الثرى  
ينمو صليد الصمغ في الألفاء  
في هذب الميون .. فلا ترى  
تنساقط الأقراط من اذان صرلوات  
مصر

وترفرق ... فلا تراك حيوم خلف  
الدموع  
توتقين على السيوف الواقعة  
تسمعين المهمات الواجفة  
.....  
ويكون جوع  
.....

وهي رؤيا مزعجة تستمد قوتها من دقة  
الوصف لبعض العناصر الدخيلة في  
التكوين مثل صور الأطفال الذين يزعجون  
في لعق الثرى والصليد ينمو في الألفاء وفي  
الميون فلا ترى ... ومن قدر له أن يرى  
بعض الصور التي نقلت عن المجاعة في  
أفريقيا يذهله دقة الأوصاف التي تتأ بها  
الشاعر ... فإذا اخيفت لباني العناصر  
الأخرى المبالغ في تصويرها - عبد الصورة  
كلها وقد جسدت هذه الرؤية المخيفة  
والمحنة .

الحديث من انتهاك للقديمة .. إذ يقول :

أبانا الذي في المباحث ... نحن وعليناك  
ياق لك الجبروت ..  
ياق لنا المكتوت ..

وياق لمن تحمرس الرهبوت

فالقطع وتوزيع الجمل ونية الكلمات  
الثابتة تنتمي لعالم الصلوات المسيحية .  
لكن المصل له لا يقيم في السماء كما تصودنا  
وإنما في المباحث .

وهذا يضاعف طبعاً من دهشة الخلق  
نتيجة لضعف احتمالات التوقع . والمفارقة  
هنا بين السماء والمباحث باعتبارها طرفي  
نقيض فيما يمثلان من قيم .

وإذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على  
توازي الموقع بين الكلمات فإن الفقرة التالية  
تستثير السطر الثاني من السياق الديني  
الاسلامي عن طريق توازي الصيغ بينها  
وبين آيات محددة من سورتي « المعصر »  
و « المؤمن » إذ نضج هكذا :

« فردت وحدك باليسر . إن اليمين  
لنى خسر . أما اليسار فنى المعسر .  
إلا الذين يمشون . »  
« يمشون . يمشون بالصف  
المشيرة العين فيمشون . إلا الذين  
يشون . وإلا الذين  
يوشون ياقات قصاصهم يرباط  
السكوت . »

وهذا ينضج القاريه لثبوت التذكير ،  
ويذكر بتوازي الصيغ ان انتهاك العدالة  
والقدسية الذي تمارة هذه المؤسسات يتم  
التعبير عنه بمعدل أسلوبي جازح . كما يتم  
السطر بين الفقرة الأولى من الصلاة  
والفقرات التي تليها عن طريق التناهي الثانية  
التي تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد  
حلية موسيقية خارجية ، ويضج بالتكرار  
المركز في القطع الأخير المقابل المختص  
للمطلع بما يعطى القصيدة شكلها المنظم  
ووجهتها المعينة .

هذه نماذج للطريقة النبوية في النقد كما  
طبها الدكتور صلاح فضل في دراسته لشعر  
أمل دنقل وهي طريقة مفيدة بغير شك  
تساعد على فهم بنية القصيدة والعناصر  
الفاعلة في تكوينها . فهي دراسة لغوية  
أسلوبية تنحصر نفسها في دراسة الشكل الفني  
فقط ولكنها لا تكفي وحدها في كشف علاقة

نص أمي بنص آخر أو في ارتباط هذا النص  
بظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية .

ولا شك أن الدكتور صلاح فضل قد  
أثبت فهمه العميق لهذا المنهج النقدي وتمكنه  
من تطبيقه . ورغم تناوله لمعبد من نصائد  
أمل دنقل إلا أنه توقف أمام ديوان « العهد  
الآن » بشير مبرر ولم يتناول إلا القصيدة  
« صلاة » وهي أول وأقصر قصائد  
المجموعة ، واكتفى بقوله بالآرغم من أن  
مجموعة العهد الآن ذات قوة أسيرة تغرى  
باستمرار التناول النقدي ، فإتنا مضطرون  
لأن نخلع أنفسنا من منطقة جاذبيتها لنعود  
كما وعدنا إلى شرح فكرة الزواج والتماثل  
لها . (٣)

وهذا اعتذار لا يكفي طبعا لتبرير عدوله  
عن تناول أي قصيدة من قصائد هذه  
المجموعة . . . . لأنه لم يناقش القضية التي  
طرحها حين قال « فالشاعر يطمح إلى أن  
يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذي يقف  
بين المهلين القديم والجديد ، بل يتزع إلى  
الحلول بديلا عنها » (٤)

ولم يقل لنا الدكتور صلاح فضل هل  
نحس أمل دنقل في تحقيق هذه الغاية أم  
أخفق ، رغم أنه طالبنا من البداية بمناقشة  
هذه الأمور دون حرج قتالا « ولا ينبغي أن  
تصرح من تحليل هذه الظاهرة ، فكل  
مظاهر الخلق الانساني تبدو وكأنها قيس من  
النوبة ولغبي منها » (٥) فلماذا عاد ونحرج من  
هذه الثالثة ؟

والواقع أن الانجيل بمهله القديم  
والجديد ، يدوم أوضح المورثات الثقافية  
في شعر أمل دنقل ، وأن لم يكن أقوامها  
جيدا . ولكن يمكننا أن نلتصق هذا التأثير  
في شعره يلزمنا أولا أن نعرف أن « العهد  
القديم » أو التوراة كانت تحكمه فلسفة  
الحساب والعقاب وتجسد مقلوه « عين بين  
ومن بين » أما العهد الجديد الذي بدأ  
يسوس للمسيح فتحكمه فلسفة الحب  
والتسامح .

ويمكن لنا أن نلصق تأثير هاتين  
الفلسفتين في قصائد مثل « العشاء الأخير »  
و « مقتل كليب » أقوال اليمامة وسراي  
اليمامة « حيث تمتزج أسطورة البعث  
الفرعونية مع قصة الفداء المسيحي  
والمعمودية » . تنتهي في القصيدة الأخيرة  
بانتصار الحب .

أما فلسفة العنف والعقاب فتخلب على  
قصائد « العهد الآن » ولا يقف التأثير عند

حد الرؤية الفلسفية بل أنه يتخلل نسج  
القصائد على مستوى المفردات اللغوية  
والتسق الصوتي .

ومن الممكن تتبع هذه التأثيرات بدءاً من  
قصيدة « تاملت أسباراتكوس الأخيرة »  
حيث يقول :

المجد للشيطان . . . . معبود الرباح

فلذا تذكرنا آية الانجيل التي تقول  
« المجد لله في الأعلى وعلى الأرض السلام »  
نعرف أنه استبدل لفظ الجلالة « الله » ووضع  
« الشيطان » وإذا عرفنا أن القصيدة في أول  
أمرها وردت إلى ذهن الشاعر كخطوة تتداهى  
بعدها الخواطر والصور حتى تكتمل في  
شكلها النهائي لا بد لنا أن آية الانجيل كان  
لها فضل كبير في الانجاء بهذا الاستهلال التي  
تولدت منه هذه القصيدة .

وفي قصيدة « العشاء الأخير » يتضح  
التأثير بدءاً من العنوان ثم السطور الأولى  
حتى نهاية القصيدة . وهذا واضح من تحليل  
هذه القصيدة .

أما في مجموعة « العهد الآن » فالتأثير  
يصل مداه من حيث الشكل والمضمون بين  
تصنيف المجموعة الشعرية بأخذ  
مصطلحات العهد القديم أو التوراة ،  
فتجد أمل يستعمل عناوين مثل سفر  
التكوين « سفر الخروج » سفر الق دال -  
مزامير ثم الأصحاح الثامن وهكذا .

ومن الواضح أن تأثر أمل دنقل بلغته  
« العهد القديم » في هذه المجموعة لا يقف  
عند حد نسق الصياغة أو التوازي بين  
الصيغ الشعرية وبعض الآيات أو تزواج  
الأصناف ( ليكن . . فكان ) أو تعادياها  
وتضادها ( ليكن . . لكنه لم يكن ) كما في  
البياترات الآتية « سفر التكوين . . .  
الأصحاح الثالث »

وقال الله ليكن نور فكان نور . ورأى  
الله النور أنه حسن »

يقابل هذا ما يقوله أمل :

قلت : فليكن الحب في الأرض ، لكنه  
لم يكن أ  
ورأى الرب ذلك غير حسن !

ثم يقول :

قلت : فليكن العدل في الأرض ، حين

يعين ولكن

لكنه لم يكن .

لقد نشرت جريدة « سوفيتسكايا ميلوى » في عددها بتاريخ ١٤/٢/١٩٧٦ قصيدة من هذا النوع الذى استخدمه الثوريون اليساريون في صراعمهم ضد القيصر في الفترة السابقة على الثورة الروسية سنة ١٩١٧ .

يقول الشاعر :

يا أبانا الذى في بطرسبورج ( لنيجراد حاليا )

اللمعة على أسمك

يهوى مملوكك

ولا تتم مشيتك

حتى في الجحيم

خزينا كمناكنا

الذى سرقته منا

أعطنا اليوم

وسدد ديوننا

كما سددنا ديونك حتى الآن

ولا تدخلنا في تجربة

لكن نتجنا من الشرير

من بوليس باليسيف ( رئيس وزراء القيصر )

وضع حدا لحكومته اللعينة

ولكن لانسك ضعيف ، ومنسحق في

الروح

والقوة والسلطان

فليسط أسمك إلى الأبد

آمين .

ولا تنح هذه « الصلاة » سوى السخرية الجارحة بالقيصر الضعيف العاجز كرد ساحر على هذه القوى الانتهازية التي تستر وراء مظهر الدين لأغواء ظلمها واستبدادها ولا تعرف أن كان أمل قد أطلع على مثل هذا النموذج أم لا

## المراجع والهوامش

- (١) بريخت - ترجمة نسيم جلي - ص ٩٧ - الهبة للصبر العامة للكتاب .
- (٢) صلاح فضل - توليد الدلالة في شعر أمل دنقل - فصول العدد الأول - أكتوبر سنة ١٩٨٠ .
- (٣) المرجع نفسه .
- (٤) المرجع نفسه .
- (٥) المرجع نفسه .
- (٦) من كتاب « كلارك ماركس » تألف : ريتشارد ويرماندا ترجمة د . حوت زكي

١٩٧٢ وهي دعوة عنيفة حقاً تستمد ميراثها من قسوة الأوضاع السياسية والاجتماعية حينذاك ومن تأثير فلسفة « العهد القديم » التي تجمع بين حد العدل المطلق في الدعوة إلى الانتقام « عين بعين ومن بسن » وبين روح المحبة التي تجسدها صبيحة سليمان الحكيم « باطل الأباطيل الكل باطل ويقرض الريح ولا منفعه تحت الشمس » .

فلماذا انتقلنا إلى القصيدة التالية ولا تصالح « سنة ١٩٧٦ نجد أنها تجسد كل هذا في دعوة عنيفة للثأر ، تستمد موضوعها من التراث العربي في عصر الجاهلية والذات من حرب البسوس .

ولاشك أنه قد أحسن الاختيار خصوصاً وهو يواجه محاولات الردة السياسية في تلك الفترة . لكن القصيدة ركزت على الثأر بصورة قوية بحيث بدت رؤية الحرب كغاية الأحقاد أو إرضاء الأسلاف ، وكأن القتل قدوا دعوا مفروضاً علينا ولا فكاك منه .

ولحسن الحظ أن القصيدة التالية وهي « مقتل كليب » بتسميتها « أقوال اليمامة » و « مرثي اليمامة » قد خلت علماً من ذكر كلمة الثأر ودعت إلى معمودية النار كطريق لتطهير الأمة العربية من التخلف والفسيلة حتى تتمكن من استجماع قوتها وابتعاد وحلتها في ظل دعوة للحب بمتناها المسيحي بمحبه البريرث إلى الملك غافلا من ميراث الحقد وأحزانه الكتيبة وناشراً لاجنحة الحب والمودة .

تقول اليمامة :

« يحى أعشى غافلا عن كتاب المواريث  
عن دمه الملكى ،  
عن الصوبجان الذى صار مقبضه  
العاج : رأس هراب

فهى تريد لاجيها أن ينسى ميراث الدم والحقد وصوبجان الملك الذى صار شؤماً على قومه . وأن يقيم ملكه على أساس الحب والعدل .

لقد سئل بريخت عن أكثر الكتب تأثيراً في كتاباته فأجاب سائله قائلاً :

« لا تضحك ! » أنه الأنجيل « ١ » وأعتقد أن ما قاله بريخت يصدق إلى حد ما على أمل دنقل . . . بل هناك كثيرون عن تأثروا بأبدي الأنجيل سواء في العهد القديم أم العهد الجديد . . . واستعاروا بآياته لقائمه الظلم والطغيان .

بالإضافة إلى قصيدة « صلاة » التي سبق الحديث عنها حيث تجرى الصياغة الشعرية فيها على أساس تكتيك تبادل الكلمات الدبئية وإحلال كلمات أخرى محلها .

أما في قصيدة « سفر التكوين » فنجد أن فلسفة العنف والقوة تطل في دعوة وصية إلى ثورة طبيعية تنكس العنف ، وتتقطع الورق الذابل . حيث يقول في الأصحاح الرابع :

قلت : فلتكن الريح في الأرض ؟

تنكس هذا العنف

قلت : فلتكن الريح والدم . . . تقتلع

الريح هسهسة الورق الذابل المشتت

ينقلع الدم حتى في الجذور ، فيزهرها

ويظهرها ثم يصد في السوق

.. والورق المشتباك . . . والنمر

المتدلى

فيصمره العاصرون نيبدا يزغرد في كل دن .

قلت : فليكن السلم غمراً من الشهد

ينساب

تحت فراديس عدن .

هذه الرؤية في ثورة طبيعية تظهر الأرض كما فعل الطوفان لا تبث أن تتحول إلى دعوة صريحة لثورة شعبية يجرها المظلومون والمقهورون ضد الظالمين وذلك في القصيدة التالية للمسيح « سفر الخروج أو أغنية الكهنة الجارية » حيث تبدأ هكذا :

أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشبهوا الأسلحة !

سقط الموت ، وانقرط القلب كالسبحة

والدم انساب فوق الوشاح !

المتأزل أضرحه ،

والزنازن أضرحه

فارفعوا الأسلحة

واتبعوا !

أنا ندم الفد والبارحة

رائي عظمتان . . . وبحجة ،

وشعارى : الصباح

وكان الشاعر قد رأى أن بني إسرائيل قد تخلصوا من استبداد فرعون عن طريق الحرب في سفر الخروج ، أما ابنه مصر المقهورين فلا يسعهم الحرب . . . وإنما أمامهم الثورة الكاسحة للخللاص من طغيان فرعون الجديد وكان ذلك سنة



شعر مترجم

## قصيدتان للساعر الروسي الكسندر بلوك

ترجمة د / فوزى فهمي

ولد وعاش في أسرة روسية نبيلة ، اشتهرت بتراثها الفسافة في الحياة الثقافية والعلمية في بطرسبرج ، وكان جده معلما جامعا وبارسبورج لها من خصوصية جهته فقد ذاق مرارة فراغ الأبرين ، حيث انفصلا وهو مراهق صاعرا ، الا انه تربط به وعاش معايند زواجها . هناك بدأ دراسة الحقوق ولم يكملها فالتحق بدارسة التاريخ حيث كفى دراسته الجامعية ١٩٠٦ وتزوج قبل تخرجه من ايدة عالم ووسيا الشهير د ميتكليف .

لحقه صباه يحكم التربة والفضة مائلا فركبا يظل ، وعسا من مملكة الدوايح الطيراني لروسيا ، الا ان أحداث عام ١٩٠٥ حوت لا مبالاة وراح يتابع واقعه ، بل ويشارك في الأحداث الوطنية ، وبعد مدة الثورة الروسية الأولى تحولاً حقيقيا في ابداعاته الشعرية فحرا وجوار مع الواقع .

من ابداعاته الدرامية : ملك في ميدان - الموهوبة - الوردة والصلب .

ترجم عشرات من شعره إلى العربية كل من د جورج بركريست ، ود . سيبا شرارة ●

### (١) قصيدة

تلاقيتنا سويا في الأصل  
شق مجدافك الخليج  
عشقت ثوبك الأبيض  
وهجرني هوى الخيالات الرقيقة

لقاءتنا كانت ساكنة غريبة  
عند لسان الخليج الرمل هناك  
تتألق شموع الأمسيات  
ثمة من يتأمل شحوب الجمال  
هدوء الأفق المتشح بزرقة الساء  
اقتربا لا يقبل دنوا احترقا يرفض  
لكننا في أمسية تفيض بمروج الضباب تلاقيتنا  
عند الضفاف وحفيف السمار وجب الماء  
لا وحشة ، لا عشق ، لا استياء  
كل شيء خمد . انقضى . ولى  
القد الأبيض وتراتيل الجناز  
ومجدافك الذهبي ◆

### (٢) في مطعم

أبد لنا أنساء ذلك المساء ( لم يكن  
أم كان ) الشفق الملتهب  
صارت به الساء الشاحبة وهجة مشقة  
وفي نوره الغسقى توهجت مصابيح  
عند نافذة ردهة مكتظة جلست  
للحب هناك تغنى وتعرّف الأوتار  
زينة سوداء لك أرسلت في كأس لمر  
كما الساء صهياء  
بنظرة متعالية رفعتني فاستقبلت  
مرتبطا نظرتك وواتنى الجرة وأومات تحية لك  
ومحادثة مراقبك بحدة وعمد قلت  
« وهذا أيضا عاشق »  
وارتعدت الأوتار على الفور ترد  
وراحت حائقة الأقواس تغنى ...  
لكن رغم كل نزع الصبا ... كنت معي  
ذاك ماكاد من رعدة الأيدي يلحظ  
كالطائر المدحور يفته انطلقت  
مررت رقيقة كأنك حلمي ...  
فتأوه العطر ... ووست الأهداب  
وراح ردائك الحريرى يسهس مضطربا  
ومن أعماق المرايا ألقيت لي نظرة  
وصحت « تلفف » ! ...  
وجلبجل عقد الفجيرة المتراقصة  
وهي تصدح للغروب عن الحب ◆



## قصيدتان للشاعر الأمريكي أ. د. د. الذمورا

### ● الأسكافي

أنا أعرف رجلاً شاباً  
الذي دوماً — طوال يومه — سعيداً  
يعمل منذ الصبيحة حتى المساء  
ويلاً يومه بالغناء  
هو دائماً عندما يعمل يغنى ..  
تستطيع أن تسمعه  
وأنت في طريقك  
يجلس الأنيس المسامر  
بشارع القرية  
يغنى مسروراً  
طوال يومه :

تن .. تن ، تن .. تن  
أنا سعيد .. أنا كالمملوك ..

تن .. تن ، تن .. تن  
عندما أرتفع جذافي الطويل ..  
عندما أصلح الأحذية ..

تن .. تن .. تن .. تن  
وأنا ..

أستطيع العمل  
أستطيع الغناء

أنا سعيد .. أنا كالمملوك

إنَّ كُلَّ الناس — وآسيف — يمكن أن يكونوا سعداء  
لو هم — كانوا — أحذية !! ...

### ترجمة علاء الدين رمضان

### ● كم ميلاً إلى بابل

— أين بابل ؟

كم ميلاً إليها

— قيّد : ثلاثة .. وعشر ..

نحو الشرق

— هل أستطيع اللحاق على ضوء شمعة .. ؟

— نعم ..

وترجع مدة أخرى ..

على ضوء شمعة ..



## محمد عفيفي مطر : من المصدود إلى المطلق

### فتحى عبد الله

يعد محمد عفيفي مطر ، من أبرز رواد الحداثة الشعرية في مصر ، وهو شاعر خالق بالتميز والتجربة المنفردة ، مما يمتلكه من قدرة على المفاصلة ، وطرح الأسئلة الجوهرية ، التي تعيد ترتيب الأشياء المألوفة ، لتثير في قرائه العذشة ، وبالتالي تدفعهم إلى رؤية ما حولهم من منظور جديد ، ويختلف كبنية لإعادة معرفة العالم والمصير الإنساني .

كان لنا من محمد عفيفي مطر ثلاث تجارب شعرية كبيرة ، الواحدة منها توازى حياة شاعر بأكملها ، التجربة الأولى ويمثلها دواوين ( من دفتر الصمت - الجوع والفرح - يتحدث الطعم - رسوم على قشرة الليل - ملايح من الوجبة الايتادوقليس ) يستلهم فيها التراث الشعبي الخاص بالقرية المصرية ، مما يجعله في باطنها من أسرار وأساطير وأحزان وأفراس ، وعلاوة عضوية بمفردات الطبيعة ودورها داخل حياة الفلاح المصري . راعيا من وراء ذلك رفض الظلم الاجتماعي الثورات الذي حدد للقرية المصرية وسكانها إطار حياتهم وتطلعاتهم إلى ما بعد واقعهم بالجاه واقع أفضل وأكثر إنسانية ، أما التجربة الثانية فيمثلها دواوين ( شهادة البكاء في زمن الضحك - كتاب الأرض - يستهض فيها التراث الإسلامي والربح ليؤسس واقعاً حريياً جديداً يتخطى عتة هذه الأمة ، أما التجربة الثالثة فيمثلها ( البهر يلبس الأتمة - لئت واحدها وهي عضلوك تنثرت ) حيث تصبح تجربة الشاعر محمد عفيفي مطر تجربة صوفية تروى في الكون طريقاً إلى الأنسان وفي الرؤية الكلية وصيلة إلى معرفة الذات والواقع والمصير الذي نعيشه .

ويتجربة مطر الثالثة يعيش الشاعر مواجهة عنيفة مع الذات المبدعة الكامنة فيه ، فيقدر ما أعطت التجربة الصوفية للشعر وللشعراء بقدر ما أعطت منهم الكثير والكثير ، خاصة بالنسبة إلى شاعر كمحمد عفيفي مطر لم يكتب التجربة الصوفية بقدر ما عاشها ولم يلبس عرقها بقدر ما تلبسته ، فهل تصبح هذه التجربة طريقاً مغلفاً أمام الشاعر أم هي بوابة إلى تجربة جديدة ، خاصة وأن محمد عفيفي مطر يمتلك بين جوانحه وفي ذاكرته ما يمكنه من هضم ومثل تجربة كبيرة كالتجربة الصوفية وصولاً إلى أفاق أوسع هودنا الشاعر على خوضها طوال تاريخه الشعري المنفرد .



● بعد هزيمة ٦٧ وانهار المشروع القومي، انكفأ الشعراء المصريون على ذواتهم بدلاً من مواجهة الواقع القبيح بينا هرب عصفى مطر تحت خرقه المتصورة. لماذا تفسر ذلك ؟

١ - لم تكن هزيمة ٦٧ انهياراً مفاجئاً أو حدثاً مقطوعاً من أسبابه الصريحة والقوية في الواقع وعناصرات السياسة والثقافة والمجتمع، ولعل أقوى أحاسيس الانسحاب قبل ٦٧، لدى عدد كبير من المثقفين والشعراء كان إحساس الانتهاء إلى واقع مهزوم وشعب مخلوف مستسلم لا فاعلية له ولا يعتمد عليه في فعل كبير يغيره حياته، ولسلوك عليه الاندفاع بشأن الشعراء المصريين - هكذا يربطه المعلم - كانوا ضائبي الوعي بأوجاع شعبهم أو كانوا غديرين مستسلمين للواقع المريع فهربوا بعد الهزيمة إلى ذواتهم، إنما هو ادعاء غير صحيح وغير منصف ..

وتحتاج عملية التاريخ للوعي الشعري بالحياة والواقع إلى مزيد من الملمة والتفصيل وعلم الموضوع للإشادات، الثقافية التي ترسخت بفضل التكرار والانتقال غير المسئول من واحد إلى آخر بغير قراءة أو نظر أو تحصيل، ولقد أرى أن معظم الأحكام والإطلاقات المختزلة في جمل سيارة والتي تشكل أهم أبعاد الحياة الثقافية في زماننا إنما هي «شائعات» لا أساس لها من علم أو منطق أو مسئولية .. لقد كان اهتمام

غيرى من الشعراء بالتصوف لأصياف لنية وجمالية قبل كل شيء وإذا كان التصوف تجربة فردية أقرب في بنائها للشعر من حيث الرؤيا الكلية والإحساس الكون ووحدة الاتجاه الانفعالي والسلوكي وامتلاك زمام الشخصية المختلة، فقد كان للتصوف بوحدة التجربة فيه بين الانفعال والسلوك والتصور وبين اللغة العالية بمقوماتها الجمالية وحساسيتها الخفية وجرأتها الفريدة دور هائل التأثير في الشعر المعاصر، وكان من أهم عوامل الانقاذ للشعر العربي في الستينيات وإلى وقتنا هذا، ولم تكن سلطة التجربة الصوفية كما ألمعت إليها هروباً أو انكفاء على تجربة ذاتية أو اعتصاماً بالفردية والبرج العاجي .. الخ.

بل كانت جرأة واقتحاماً ومراعاة .. ولست أكون جديداً إذا أشرت إلى مدى انغلاق الحساسية الشعرية في منتصف الستينيات داخل دائرة عابرة بلدية تنعصم بسلطة الذبوع والشهرة وتبتناها المؤسسة الثقافية والسياسية في مصر وتفتح أمامها سبل التسلط والكسب والتكريس، بينما كانت هناك حساسية شعرية أخرى تنمو ببطء، خارج وضد المؤسسة وتسحب حساسية القراء وتستقطب المواهب الجديدة حولها حتى إذا وصلنا إلى نهايات الستينيات وجدنا أن الدائرة الأولى قد اتعلم تأثيرها أو

كاد حتى إخلت منها الساحة، وامتدت الحساسية الأخرى المغايرة حتى شكلت ضغطها المستفز الذي لم يكيحه حصار أو معداة أو هجوم، وعلاقة هذه الحساسية بالتصوف تتحدد في كسر الخطاب الذي ادهى الواقعية وهو في حقيقته وقاتمي، وادعى الالتزام وهو في حقيقته طالب منفعة عابرة والتهازي وادعى التضال وتغيير الواقع وهو في حقيقته ميسر بالوظيفة وعامل تسطيح ومغامر بالشعار، وقد فضحته لغته وتجربته حتى بنتا تعرف القصيدة كلها بمجرد قراءة سطرين منها، وبنتا لا تستطيع قراءة نص واحد مرتين، حتى إذا جاءت القراءة، افصح لنا أنها وذلك الشعر وجهان لعملة واحدة، وواهم أو مسير بالإشاعة الثقافية أو جاهل عن عمد ذلك الذي يزعم دخولي تحت خرق التصوف، فلذلك شرف لا أدعيه وجمعه لا أدعيه كما يقال، وليس من بين الشعراء من قال أن تجربته الشعرية نتاج انفضائه تحت علم وطريقة، أو تعبير عن سلوك وطريق، وأعتقد أن هذا الإدعاء يرسى إلى غوشة الإذانة الأيديولوجية والاهتمام المسبق بالمفروض والرجعية والانحسار .. الخ. ولا يرسى إلى التوصيف النقدي الجسمل، وإني أنكب الآن على كتابة دراسة توضح هذه المسألة

● كيف تنظر إلى العلاقة بين الخطاب الشعري والخطاب السياسي الاجتماعي ؟

٢ - الخطاب السياسي الاجتماعي يفرق عن الخطاب الشعري في أن الأول وقاتمي متغير مجتهد ما يهت به ويحيا ما يحيا باعتبار الوظيفة المتحركة والغاية الأنية الموقفة ولذلك فهو جزئي ومرحل وأبعثه التاريخية دائمة الزوال، أما الخطاب الشعري فهو نداه ما يبقى، هو الخلاصة المكثفة لروح واتجاه طائفة الإبداع وتأسيس الأستلة الجسملية وطرح أقصى مفامرات الخيال الخلاق في أمتة من الأمم أو شعب من الشعوب، وليس معنى ذلك أنها يتقاطعان تقاطع للمفاصلة والانقطاع، بل أرى أن الخطاب السياسي الاجتماعي يستمد وعيه الأعمق وألقه الأوسع بقدر ترأسله وتواصله مع الخطاب الشعري، والخطاب الشعري يؤجج ما يتدلى فيه من ناز المعرفة وجرأة الخيال وأتارة المرحل الموقت بضوء التخييل الشامل بقدر ما يلتقط ويكشف من جوهركامن في الموقت والنرحلي ..

د. ليس عوض

● القصيدة عند عفيفي مطر عبارة عن فيوضات افلوطونية أي تعتمد نظرية الفيض الافلوطيني وحسبها الأول الايقاع ، والخضوع للايقاع والانسحاق وراءه يحدث ما يسمى الفائض النثري والتراكم الصوري مما يشتت القصيدة ويعملها غامضة

٣ - هذا رأي غريب في الشعر وفي مفهوم الفيض الافلوطيني وهو رأي أشد غرابة في تحديد حلافة الفيض الافلوطيني بالإيقاع وتراكم الصور واللغة . . فنظرية الفيض نظرية تحاول حل المضكلات الفلسفية الكامنة وراء صلة الواحد بالكثر والخاص الكامل بالمخلوقات الناقصة والحلود الوجودي بالتثني والعقل الكل بالمفعل الفردي . . الخ ولا علاقة لكل ذلك في أصراف - بالإيقاع في الشعر أو تراكم الصور أو التراكم النثري ، الذي لا أفهمه أيضا ، ولعلك تريد أن تقول أنني : خاضع ، ومنسحق ، وراء شيء لا أريده باعتباري مبدا ، وذلك يفسر ما سمعته تركاها صورياً والفاضا لغويا بسبب تشتت في القصيدة وغموضا . . فإذا كان ذلك كذلك ، فإنني في الحقيقة لا أفهم مدلول التثنت عندك كما لا أفهم معنى كلمة « غامض » بالتجديد . . فهل كل ما يتألف عاداتك المنطقية في قراءة الشعر وتصوراتك لمهجة السياق الشعري تسميه تشتتاً ؟ وهل كل ما يتألف مسلمات القاري وعاداته الدنيئة يعد غموضاً ؟ أقول للمرة الألف : إن ذلك الحق الوهمي لدى القراء والنقاد في أن يتناولوا الشعر بمسلمات سهلة وفرضيات ذهنية ومطالب متعارف عليها وكأنهم هم النول الذي يجب أن ينتج عليه الشاعر والقائون الذي عليه أن يتبعه ،

لؤوس



أقول أن هذا الحق الوهمي قد أصاب الشعر والشعراء بالخوف والانسحاق واستمراره الضرب في الطرق المطروقة المهله . . لذا لا تأخذونا مأخذ الجدل فتقروا منا موقف المتعلمين للتسائلين والمستعدين للتلقى والتعلم مرة واحدة ، لذا لا نجعل من الشعر متعلقا للأستلة والدهشة والتثني وتريدون أن نجعلوا - قراء ونقاد - من إجاباتكم ومسلماتكم متعلقا أوليا للشعر والشاعر ؟

وأقول للمرة الألف : إنني أحس إحساسا قويا بأن شعري واضح إلى درجة الإبتدال ، ولو كان الغموض يلتصق أو الإرادة لتتميت وأردت أن يكون شعري معادلا في غموضه غموض الحياة والحلم والحرية والإقدام على الاستشهاد ، فهل تسمعون لي مرة - أيها القراء والنقاد - أن أقول لكم كم أنتم مشتتون في إجاباتكم التي تطرحونها على هيئة أسئلة وكما أنتم غاضبون !!

● هناك ضغط حيم عند عفيفي مطر في البحث عن الأشياء وتطور علاقاتها وينتج هذا قصائد كبيرة لكنه يسقط أحيانا في التعامل مع المطلقات حتى تتحول القصيدة إلى مقولة ترية .

٤ - للفلسفة والشعر أصل واحد - كما يقول أرسطو - هو الدهشة ، أي سقوط المألوف والمعروف في شبكة من الأسئلة المفاجئة الغريبة . . مضيق للشيء ومضيق لغموض ما كنا نقتله معلوما واضحا ، أي كاشفة لحدي ما نملك من جهل وانفصال ومحدودية ، فإذا كان ذلك ينتج في خلق قصائد كبيرة عندي ، ولا أشكك تقصدا بكلمة كبيرة إلا الفن ، فإن سقوطي أحيانا في التجريد والتعامل مع المطلقات حتى تتحول القصيدة إلى مقولة ترية ، فإنه لا بأس على من ذلك ما دامت مسألة « التجريد » - كما تقول - تحدث أحيانا لا في كل حين . . والمجبور أن أعني أن أمتلك قدرة التجريد التي يمتلكها الرياضي ، ولكنني أبذل دائما ، في كل الأحيان لا في بعضها ، شاعرا مصورا مشحنا ، متقن وفنرق في التجسيد والتشديد والخسية وممارسة أقصى ما تستطيعه الحواس من الاشتياك مع العالم والإنسان ، وأعتقد أن مهمة التجريد ، إن كنت تعتبرها انهماكا ، إنما هي نابعة من شائسة المراسخة الأبدية . . شائسة الغموض ، ويعرف القراء والنقاد منذ الآن

أنني أتهمهم - محترفا - بأنهم في غلبة الغايات من الغموض والتجريد ، وهل هناك أشد غرابة وغموضا من قاري ، ناقد يقرأ الشعر ولا يريد نفسه أن يتدبش أو يتحيز أو يكابد متعة الفهم ؟ فلماذا الشعر إذن ولماذا القراءة أصلا ؟

● يتحدد موقف الشاعر المبدع من التراث والنظرة له من رؤيته للتراث الناضر أي البحث عن الأنية - الآن - في الماضيوية - الماضي - وتعددت المواقف من التراث فتميم من هو نخوي وطافق ومنهم من هو مع الذاكرة الجمعية كعفيفي مطر - ما رأيك ؟

● منذ دخلت معضلة التراث في حياتنا الثقافية والسياسية والاجتماعية لم يفلت منها أحد ، وأصبحت معلما من معالم التحديد الصارم هوية المثقف والمبدع والممارس للسياسة والعمل الاجتماعي ، مهما كان موقفه منها ، والتراث عيط متلاطم من الفنون والآداب والعقائد والممارسات يتبع لكل من أراد أن يظفر فيه بمجداف وأن يبلل فيه بدلو ، ودخولا في سواك مباشرة أقول :

بعض المبدعين يتحدد موقفه من التراث والنظرة له برؤيته للحاضر أو البحث عما يوازى اللحظة في الماضي ، وبهمهم يمتلك صورة خاصة للمستقبل فهو يبحث في التراث عما يلهم هذه الصورة أو يشير إلى إمكانها ، وبهمهم يتخذ من التراث عكازا أو عرضا على إمكان كتابة القصيدة . . الخ . وقد مررتا جميعا بتلك هذه الحالات ، وأريد أن أعترف أمامك أنني قليل القراءة في التراث الأقدم والحكايات التاريخية التي يمكن أن تستمدح بسهولة في الأساطير السياسي أو المجهانيات الاجتماعية ، أنا لم أقم حتى الآن قراءة الأغاني ولا مؤلفات الجاحظ مثلا لقد نفرت نفورا شديدا من سطوة هذه الثروة المنيئة على ثقافة التسلية والسمر ، لكنني شديد الهم في قراءة التراث الفلسفي والكلامي وصراعات الفرق والمثل والنحل وعلوم الفقه ودواوين الشعراء الذين أحبهم لأنني مسكون بالرغبة المرضية في معرفة أصول الشروع للشمال للأمة التي صاغ عقلها وحنم حياتها بخاتمة التكوين المؤسس لروحها والفجر لعبريتها وإنجازها التاريخي ، مسكون بالرغبة الحارقة في اكتشاف طبقات ذاكرتها والاستماع للنداء الذي ما يزال يرح كيانها

وكان مصر كلها فصل في المدرسة له « ألفة »  
واحد ، فشاعر واحد ، وقصااص ورواى  
وناقذ الخ . . وإن ما سافك في هذا الصراع  
من طلائك وإمكانات ومواقب لأمر يشعر  
له القلب والضمير . . لقد أعياى أمر هذا  
الصراع ولقيت من تقاضاته ما لقيت ، فمن  
صلاح إلى أمل ، ومن نجيب سرور إلى أبو  
سنة إلى فاروق شوشة إلى . . . والرائى فى  
الشاعر هو رايى فى الشااعر ، والرائى فى  
الشاعر محاولة رمزية للاختيال ، والهدف  
الأعمق هو وهم وراقة العرش والإمارة  
واحدا بعد واحد ، ولا تعليق إلا قولى :  
لقد تركتكم لكم ونفست يدى من تراجها ولم  
أنفاسكم على شيء وليس لى أن أنازل أحدا  
منكم . . فللمسألة كلها جفانها حتى  
الدود ، وعاكم الله وأنفلكم من رأيكم فى  
أنفسكم .

● بينى عفيفى مطر قصيدته بناء تقليديا  
يصل إلى حد الوقوف على الأطلال  
أى على مقدمات للتجربة مثل  
قصيدة « قرامة » فقد كتب لها أربع  
مقدمات

A - مرة ثانية تستخدم كلمة السقوط فى  
وصفك ما تتصوره من ممارسات الشعرة ،  
أسقط فى التجربة ، وأسقط فى تركيبة  
تقليدية عربية قديمة إلى درجة اللجوء لكتابة  
ما تسميه « مقدمة القصيدة » مثل البكاء  
على السطل فى الحقيقة ، يدهشنى هذا  
التصور ، ولا أظن أن أمارسه ، وأعتقد  
أن استخدام كلمة « السقوط » تستحق منى  
سؤالا : إزاه ما ترمى فى واقع هذه الأمة وفى  
مسارها المعاصر ، ألا ترى أن البكاء على  
الأطلال لم يخلق إلا ما فيه من ؟ إن التراث  
الثقافى القريب ، العباد مثلا ، قد كتب  
فصلا يوضح أن روح تناول الشيء هى التى  
تحدد التقليد والحداثة ، فالحداثة فى أصلها  
هى غط الاستجابة لما يحيط بنا ونفصل به  
ونط أنشعنا هو المبرر من فكرنا وتصورنا  
وموقفنا . . وقد ضرب مثلا بن كتيوا  
قصائد عن تجربة ركوب الطائرة هى فى  
روحها ضرب من التقليد . نعم . . إن  
البكاء على الأطلال فصل فى صميم  
التجربة . . هل هذا غريب أو مذهى !!  
أكتب بكتائيت على الأطلال فيها أظن ،  
وأظن لو أبنى أستطيع . . ولكنى كتبت  
أبكى على ما هو أقل من السطل . . قطعة  
حجر رأيت فيها الحى الوحيد وما عداها هو  
الظلل . . عنوان : « غنائية حجر الولاة  
والعهد » . . الحداثة بخير



نجيب سرور



فاروق شوشة

مثل هذه التقييمات والموازنات وتوزيع  
لفطائر الألقاب أى وزن ولا أستطيع  
التعليق عليها .

● قال محمد إبراهيم أبوسنة عن رايه فى  
شعرك « عفيفى مطر شاعر متقف  
حاول أن يبرز ثقافته فى شعره وإن  
يساير التيارات الحداثية دون أن  
يكون هناك فى واقع تجربته ما يسير  
ذلك .

V - فى حيلة مصر الثقافية - وإن شئت  
لفى كل حياتها - داه وبيل ، قدنيم  
ومتجدد ، هو الأوحديّة المضردة التى  
لا تقبل الانقسام أو الجماعية أو كرم القبول  
بواقع امتداد الحياة أمام أنماط التعدد فى كل  
جملال ، وهذا الداء يمثل فصلا دائما من  
فصول العلاقة بين المثقفين والمبدعين فى  
مصر ، ولا أحب الآن أن أشير إلى عصف  
وفداحة الصراع من أجل هذه الأوحديّة  
الشعبية أو دم الأخلاق أو دم الإبداع ذاته ،

محمد إبراهيم أبوسنة



محمد إبراهيم أبوسنة

وكيف تخفى وترك دلالاته فى كل طبقة من  
طبقات هذه الذاكرة العجيبة وما صورته  
الممكنة فى الحاضر الذى يزول ويترأصف  
من بعدد فى بناة الذاكرة الجماعية فى  
المستقبل . أما التراث الذى يتحول إلى  
حكايات وتسليلات ومجاسل للشعر الطريف  
فإنى قليل الإلتفات إليه ، وكل ميسر لما  
خلق له ، وأحب أن أشير إلى أن للذاكرة  
الجماعية روافد لا حصر لها ، وأنها بوابة  
ثورية وفنية وهجالية لا حدود لها .

● يعتقد النقاد أن الشعر فى مصر توقف  
بعد التجربة الأولى - الريادة -  
ومضى ذات تيارين : التيار الأول  
صلاح ومدرسته والتيار الثانى عفيفى  
مطر فقط وقعت القصيدة بعد ذلك  
بين فكين : الاستهلاك أو الرفض  
الذى لم يؤسس تيارا شعريا  
جديدا .

٦ - لست أرى من هم هؤلاء النقاد  
ولا سباق ما قالوه وابن ، ولعلك تشير إلى  
شعبات الثرثرة التقليدية الجاهلة والمتخلفة  
وغير المسؤلة بل والفسدة التى يشغل بها  
لوسى عوض قراءه ويسلمهم وأحب أن  
أقول أن حياتنا الثقافية تتجوج بالشائعات  
الثقافية التى يروج لها المايجزون الذين  
أخذاهم أن يستطيعوا قراءة نص شعرى  
متنيز قراءة مسيحية أو أن يقدموا لفة  
وإعراها أو أن يستطيعوا تحليل ما فيه من قيم  
فنية ، ومثلا توجد شائعات ثقافية مترسخة  
توجد أيضا شائعات مترسخة على هيئة نقاد  
وكتاب . . كليا عاشوا واستطلعت شعرهم  
وترسخت أسلاهم قل نصيبهم من الجدية  
ونزاهة العقل وقدره القراءة وأنا لا أقسم

## قصيدتان من الشعر الهندي الحديث

تقديم وترجمة :

سوريال عبد الملك

التغير

للشاعر الكشميري : عبد الأحد أناد

ما هذى الحياة إن لم تكن سفر التغير ؟  
أندفاع الفيضان هو الحقيقة ،  
ما الفيضان إلا التغير  
هو الذي جاء بالرسالة الرابعة  
فمزق الستار عن بهاء المعرفة  
عرّف العقل الآن سر النبوة :  
لن يبقى في الأرض سوى الشعر ..  
وجهد الانسان ،  
لن إذن تصوب هذه البندقية ؟  
القيها من يديك بعيداً  
فهو تجبّ عن عينك حلاوة المدى

سَل الزهور كم يقصو عليها الربيع !  
وكيف عندما يلقى على الثلوج السلام ..  
يُذيبها قسراً دموعا جارية  
سَل الشاة الوديدة  
سَل العنزة الحاملة على شاطئ - الجدول

من مواليد ١٩٠٣ بعد أن أتم تعليمه حين مدرسا بـ مدرسة حكومية ، ثم درس اللغة الأردية واجتاز امتحانها بمرتبة الشرف ، بدأ كتابة الشعر باسمه مستعارة لصغيره .

● كتب أولى قصائده باللغة الفارسية ثم الأردية ، ثم هجرها إلى اللغة الكشميرية .

● تأثر كثيرا بالكتاب التقديميين في داخل الهند وخارجها

● من الشعراء المرموقين في تاريخ الشعر الهندي

● أنجز بحثا هاما نشرته « أكاديمية الثقافة واللغات » في ثلاث مجلدات بعنوان ( اللغة الكشميرية وأشعارها )

اللغة الكشميرية هي اللغة الرسمية لولاية كشمير في شمال الهند ، وهي ولاية مثقلة بجمال الخضرة والأنهار والبحيرات والثلوج والأساطار .. والسيول المتدفقة من أعالي الهملايا ، مما جعل أهل كشمير أقرب ما يكونون إلى الشعراء ، واللغة الكشميرية ثرية ومتعمقة التعبير الشعرى عن كل ما تمور به النفس البشرية من حب للكون والجمال ◆

يستوى في عينيها الذئب والجزار  
فهذا يذبحها ..

وذاك يبعثر دماءها في الخلاء !  
قاتون الحرب يبارك مذابح البشر !  
وليمة الثعالب دماء الأسد

يا للذلة العبودية !

يا للقلق

يا للعار الذي يدق الأفتدة !

أخي مرق قناعك وانطلق

ارفع العطاء عن القلب الذي يغل ◆

## ● عند الباب المغلق

للشاعر المارثي : ديسباندی

ما نوهار . ما هاديروا . ديسباندی :

من مواليد ١٩٢٩ ، بدأ حياته الأدبية بكتابة الشعر الوجداني والأغاني ،  
قبل أن يتطرق إلى آفاق الشعر الروحية .. متأملاً بوجدانه الجديد الناضج  
تاريخ ومستقبل الإنسان .

نشر عدة دواوين شعرية حاز بها على جائزة الدولة يعمل حتى الآن في  
مخصصه الدراسي محاسباً بإدارة حسابات الحكومة

المارثي ، وهي إحدى لغات الهند الرسمية ، وهي خليط من لغة  
الآرين الذين وفدوا إلى الهند شبه غزاة منذ أقدم عصور الحضارة .. ولغة  
أصحاب الأرض ، وعمر الشعر في لغة المارثي يزيد عن ألف عام ، يكتب  
ويتكلم بها نحو أربعين مليوناً من الهند يعيش معظمهم في ولاية مهاراشترا  
على الساحل الغربي لشبه القارة الهندية والتي عاصمتها بومبي .. إحدى  
أشهر وأجل الموانئ العالمية في العصر الحديث .. والتي أصبحت اليوم  
« هوليود السينما الهندية » ◆

من بين قضبان نافذة صغيرة :  
يخلق في بفضل غريب ،  
هناك شخص آخر في داخلك :  
يسترق السمع خلف بابك المغلق

أمام هذه الأبواب المغلقة ..  
نحن جميعاً واقفون ..  
كل أيام الحياة واقفون ..  
أو جالسون على الدرج ..  
ويمثل هذه الكلمات ..  
نبذ هدية العمر الثمين ◆

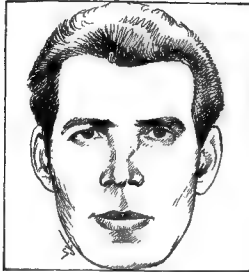
عند باب العقل ..  
ذلك الباب المغلق ..  
نقف أنا وأنت طويلاً ..  
ثم نجلس وأنت على الدرج ..  
أمام الباب المغلق ،  
مثل جارين من أهل المدينة ..  
كل منا يعطي ظهراً للآخر ،  
هكذا نتحدث دوماً  
وهكذا نتحدث الآخرين

هناك شخص آخر في داخلي ،





# مكابدة البراءة .. والسفر في طوفان الأزمنة والأمكنة



( سيشتمل الشعر رأس الحرس  
ويطلق يوماً بوجه المسى  
قنابله والمبارش  
[ من معزوفة متداخلة على شطآن  
السقوط ]

## ١ - إطلالة :

محمد محمد الشهلاوى شاعر لم يحفل به  
الغنى كثيراً ، وهو بالرغم من أهمية إنتاجه  
ظل بعيداً ، راکتاً إلى بقعة واسعة من  
الظل ، يقرأ ، ويكتب ، في صمت مشوب  
بكبرياء صافي ، وتواضع صادق أليق  
لا يخلو من قناعة نبيلة بالذات ، وإن كان  
لا يخلو منها أرى - من أسي ، وإحساس  
مرهف بالغبن والتجاهل . كان محمد محمد  
الشهلاوى واحداً من أبرز من حملت إلينا  
إنتاجهم الشعرى جملة ( سنابل ) المعروفة  
بجوهرها الرائد في تاريخ حياتنا الثقافية ، كما  
كان واحداً من أبرز الوجوه التي شهدتها  
حركة الإبداع في مدنها المتوالي المتوالب  
هناك .. في ( كفر الشيخ ) .. بعيداً عن  
العاصمة الأم .

يقول صلاح عبد الصبور ( الكاتب .  
نوفمبر ١٩٧٤ ) : « .. كنت قد أعجبت  
بهذا الصوت الجديد رغم تأثره بشاعر من  
شهراتنا المعروفين هو الشاعر محمد عفيفي  
مطر ، إلا أنه بدا في رأيي مجاوزاً لعفيفي  
مطر في تماسكه ومقدرته على بناء القصيدة .  
وما أظن ذلك القول يغضب عفيفي مطر ،  
فإن أعرف أن الأبناء يميلون لأبنائهم أكثر مما  
يميلون لأنفسهم » .

يبدو لي الآن أن في هذا الرأي بعض  
الرجامة ، فمحمد محمد الشهلاوى شاعر  
مُزَجَّبٌ على بناء القصيدة في إحكام  
لا يبارى ، وقد يكون هذا عيباً وميزة في  
نفس الوقت ، فبقدر ما تبذل القصيدة  
مشدودة من أطرافها ، متينة ولا تُفترق  
فيها ، بقدر ما ينال هذا التصميم المثالي  
الذيق من بعض جوانب الفن ، وينال هذا  
الحرس من بعض انفتاحه العفوي على  
مغامرة الجمال .

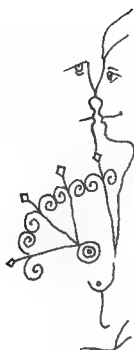
## ٢ - مدخل إلى مرادفة النص :

أوقفني في أول الصف  
وملائي بالنور

من بعد ما ضمختي بالورد والكافور  
وأخذت من كمي لكيفي .

هذا شاعرٌ مزلجٌ بالتراكم .  
بالتداعيات . بالتلويح . بالفناء . شاعرٌ  
يتحسّر في شعره الحسى والملموس إلى  
الروحي والمثالي . هو - باختصار - شاعر  
مشغول بالواقع انشغالاً أخلاقياً قبل كل  
شيء . والواقع ( هذا الملمء بالجزئية كل  
المتلاطمة الناتجة ) يتحول عند محمد محمد  
الشهلاوى إلى ( موضوع صوفي ) . وهو  
يتطوّر من قبح الواقع ، من رخصه ، ومن  
زيفه ، ومن خيائنه ، بفوضه ، وتحديه ،  
وإعلان البراءة منه . وهو يغربل هذا الكم  
الردىء من عناصره كي يتولها إلى كيفية

وليد منير



ولكن كان ما قد كان  
ولم يرحم بنا الطوفان 11

( السندباد )  
الخ .....

ويقدم لنا النص السومري ، والنص  
البابل ، والنص التوراتي تنويعات متقاربة  
الملاحم والسماح على لحن الأسطورة  
الأول (١٦) . والشاعر ينجس النص التوراتي  
(إطاراً مرجعياً) له ، بما استفاد به هذا النص من  
الشركيز على تفصيلات بعينها دون  
أخرى ، وشحذ دلالات بعينها دون  
سواها . وفي هذا ما يشير إلى خصيصة  
سوف نتأكد فيما بعد وهي أن شاعرنا يختار  
تراثه الخاص - في أغلبه لأكلة - تأسيساً  
على حس عربي ديني لائق ، ويلوِّز  
الوضوح .

### ٣ - مفاتيح النص :

نود أن نطرح الآن مجموعة من العناصر  
الأولية التي نقتل - فيها نرى - مفاتيحها  
لنص ، لا يمكن فهم طبيعة النص دونها ،  
ولا يمكن رصد خصائصه الجوهرية دون  
النظر إليها بوصفها عناصر مهمة . وهذه  
العناصر تلعب دوراً كاملاً في ( بنية الأداء )  
عند الشهاوي بحيث تنفض في مجملها  
بفضح نظام الملاحات السكيفية والدلالية  
على أكثر من مستوى . ولنا أن نحصر هذه  
العناصر في أربعة هي :

- ١ - التراث مفصلاً وتليفاً ( مفردات  
اللفظ - القناع - التناس ) .
- ٢ - سطوة الإيقاع ( البحر - القافية -  
العمود ) .
- ٣ - التداوي ، والتكرار ( إنشاء الصيغ  
والاستطراد في نواتها ) .
- ٤ - تراكب الصورة وتوالفها .

على المستوى التراثي تبرز العديد من  
مفردات اللفظ المعجمية التي تعود إلى نسق  
الشعر العربي القديم في حساسيته الخاصة  
بالطبيعة والكرون والإسكان . من هذه  
المفردات ( حوايك اللجم - السوالم -  
الأصنم - الحجز المائلات - وعند  
الطوارق - الرجز - كسفت النساء -  
الضرمغة - الحمر الوحشية ) . وما يرجع  
منها أيضاً إلى قاموس التصوف العربي  
الإسلامي ( الإفضاء - السكرة -  
السرمد - الوجد - السر - التنهي -  
الروح - التكوين - البردة ) .

جالية تلعب دوراً مضاداً ؛ فذلك بعد أن  
يشجنها بالتفاعل عاطفي غثائي خاص يكون  
قادر على فعل التحريض والإدانة .

الشهاوي شاعر يلتصم البراءة ،  
ويكادها في طوفان هذا العالم الذي خلا من  
البراءة ، ويقف في صف واحد مع  
( الحلاج ) و ( النفرى ) في عذابها من أجل  
( شهود الحقيقة ) ، ويكي مع ( عترة بن  
شدا ) - الفارس المقطهد - بكاءً مرأ على  
ضياح الحب في زمن ( التيه والقسرية )  
ويتصامن مع ( تتالوس ) في أسطورة عذابه  
الأبدى .

إن اختيار النموذج التراثي كرمز أو  
قناع ، يفضي بوصفه حاملاً لمجموعة من  
الدلالات الكامنة إلى تجنيد الإطار الدلالي  
العام الذي يجمع بين طرفي الاستمارة في  
وحدة واحدة .

هناك إذن الشهاوي ( النفرى - الحلاج )  
وهناك الشهاوي ( عترة بن شدا )  
وهناك الشهاوي ( تتالوس ) .

والإطار الدلالي العام للنموذج المختار  
لا بد أن يخرج بدوره في هذا الشكل :

الشهاوي -> العنق الملعب بالحقيقة  
-> الفارس المقطهد -> البطل الأسطوري  
النزول للعذاب الأبدى .

ونقتل هذه التجليات الثلاثة مجتمعة  
التجليات الذاتية ( من حيث ارتباط الأنا -  
الذات ) في ديوان الشهاوي ( مسافر في  
الطوفان ) .

ونقتل الطرف الثاني من عنوان الديوان  
مفتاحاً آخر للدلالة حيث ترتكز التجربة  
الوجودية في جردها على أسطورة  
( الطوفان ) الشهيرة بما تجمله من إشارات  
سايحية إلى واقع يتأكل من داخله حتى يصير  
هشاً يكسحه ماء الفناء .

وها آنذا أصنع الفلك منتظراً  
أن تنفتح أبواب نافورة الحلم في الأرض  
أو تستجيب حيون المسألة  
( مسافر في الطوفان )

لا شعر . . لا ريح  
لا نار . . لا بركان  
جدد لنا الطوفان  
والفلك يا نوح  
( مجابة )

ويلعب الحلاج والنفرى وعشرة دور  
القناع على التصريح فيما يلعب أمرؤ القيس  
والحسين بن علي ، ونوح ويونس عليهما  
السلام ، دور القناع على التضمين . ونتم  
( التناس ) عن مساحة واسعة إلى غير ما  
حد لتواصل الوجداني الحميم بين الشاعر  
سلافه الكبير ( زهير بن أبي سلمى -  
عترة - أمرؤ القيس - المتنبي .. الخ )

وعلى مستوى الإيقاع يمثل كل من بحر  
الكامل ( مضاعفان ) والوافر ( مضاعفان )  
بضروبهما - وهما من دائرة عروضية  
واحدة - تحفل بظاهرة ( الإبدال )  
مضاعفان -> مضاعفان .

مضاعفان -> مضاعفان .

مساحة موسيقية غالية في ( هارمونيا  
القصيد ) حيث يتكرر الأول ٧ مرات  
ويتكرر الثاني ٦ مرات فيما يتكرر المقطوب  
( قولون ) على ما به من ظاهرة الإبدال مع  
المشارك ( فاعلان ) إذ أنها من دائرة  
عروضية واحدة ٧ مرات فقط يليه الرسل  
( فاعلان ) مرة واحدة . ويتكرر المتشارك  
المحذوف غيتة ( ثانية الساكن ) قرابة ٦  
مرات وحسب

إذا علمنا أن الكامل والوافر بحران  
واقصان سريعتان أدركتا ما يجعله القصيد  
لشعري من شحنة غثائية عاطفية انفعالية

بالغة . فإذا أضفنا إلى ذلك هذا الحرص  
( المبالغ فيه أحياناً كثيرة ) على توازن  
القافية ، ثم أضفنا إلى كل ما سبق توظيف  
عمود الشعر أكثر من مرة في دفع الطاقة  
الحطابية والغنائية إلى حدها الأقصى في  
نسيج البنية التشكيلية ؛ إذن لوضعنا يدنا في  
سهولة على ما للخصيصة ( الاستبدالية ) في  
بعدها الإيقاعي عند الشهاوى من أهمية  
مفرطة . وعلى مستوى التداعي والتكرار  
تلعب صيغة النداء إلى جوار صيغة  
الاستفهام في الحضور الدائب للحرص  
لضمير المخاطب دوراً صارخاً في التراجع  
والتسليم ، ولا يكفّ الشهاوى عن  
الاستطرد في إنشاء تلك الصيغ بحيث  
تتواتر مرة تلو الأخرى :

- ها أنت يا أيوب ( أيوب )  
تفتش السقام ويُرْدُ لُوب  
ها أنت تحمل جرحك الأبدى في صمب  
( في البدء كان الحب . حركة « ٤ » )

- ها أنت يا أيوب !! يا أيوب  
ها أنت تبصر وجهك المسروق في سوق  
النخاسة

( حركة « ٥ » )  
- ها أنت يا أيوب .. يا أيوب  
ما تفكّك تشدها :

عينك قاتلتنا يا  
لكن صدرك لم يزل مبكاي  
( حركة « ٦ » )

وأيضاً :

نريد يا حامة  
- - - -  
نريد يا رباح  
- - - -

نريد سيف الجن  
يا ربة الأضياع  
- - - -  
يا جرحنا !! يا جرح  
- - - -

يا ربة الإنصاف  
- - - -  
ها أنت يا كلمة  
- - - -

ها أنت حفل الله  
- - - -  
( نسق ( ج )  
( مجابهة )



وهكذا بما يجُلُّ عن الحصر .

وعلى المستوى التراكمي التوليدي  
للمصورة ، تخضع الاستعارة لتسرع من  
التداخل والتراسل والتوالد بحيث نشعر بأن  
الصورة الواحدة قد رُكِبَتْ من طبقات  
بعضها فوق بعض ، وتلك هي الخصيصة  
البنائية التي تمثلها الشهاوى في شعر محمد  
عفيفي مطر واستفاد من ثراء توظيفها .

يقول الشهاوى :  
أنت حصان البراءة  
هل تملك اللافتات المقامة  
في سكة الملتين استجازه عظمى الوجد  
حين يلفّ البلاد

( محاكمة الحلاج ٧٤ - ٧٥ )  
ويقول :  
يكبلي الغيظ حين أشاهد سوس  
الخدبة

يطلق في الأفق شمس الأكاذيب  
في كبرياء ، يسبح عظمى التطلع ،  
يقذفنا للوراء ،  
يرينا سخافته المهيمة

يقمى التوعد في ثوبه بربرية  
( الخروج من الكهف )

هذه إذن هي نزعته تركيب الصورة  
الشعرية في أصفى مناطق التعبير الشعري  
لونا عند شاعرنا ، وأكثرها غنى وتكثفاً  
وتواتراً ؛ وإذا ما كان هذا التلاحق والتتابع  
للمصور وبيّن الارتباط بطبيعة العصر  
وإيقاعه ، فإنه بذلك يكون واحداً من  
السبل التي تكشف بها حساسية اللحظة عن  
نفسها .. إن مبنى القصيدة الحديثة  
ومعناها ، يعتمدان على طريقة تابع الصور  
فيها ، وعلى نوعية العلاقات بين هذه الصور  
« فالشاعر يوحد بين أجزاء قصيدته من  
الداخل بسبب المعنى الواحد الشامل الذي  
هو موضوعه وينتهي حين يتكامل على

صفحة الورق وفي البصيرة تكاملاً يكاد  
يكون جريباً في استدراجه العضوية على  
نفسه » (٧)

## ٤ - النص والدلالة : ثلاثة

### تجدييات :

تلعب تجدييات ثلاثة دوراً عضوياً لافتاً في  
إنتاج دلالة النصوص . هذه التجدييات  
هي :

- ١ - تجدييات الرحيل أو السفر
- ٢ - تجدييات الزمان
- ٣ - تجدييات المكان .

يتبدى السفر نوعاً من الخلاص أو  
التحليد أو الحلم أو المطاردة . ويتبدى  
الزمان نوعاً من الحنين أو الموازاة أو إسقاط  
التمائل . ويتبدى المكان نوعاً من الحضور  
في الماضي ، أو الحضور في الحاضر ، أو  
الحضور في المستقبل .

وبين أشكال التجدييات الثلاثة تحدث  
حركة دائمة من التبادل والتوافق بحيث  
تظل نظاماً تشكلياً مفتوحاً دائماً لما يجيء من  
الاحتمالات المختلفة .

يقول الشهاوى مثلاً :  
يمر العام تلو العام يا عبلة  
وقلبي فيه ما فيه

وأشعاري عواء في صحاري اليأس  
والتيه  
والأمى فضاء ماله حد

وأمل كواسح لا تروح على صراط  
الحسم أو تغدو  
وأحلامي تطاردها وسأوسها فترد

إلى صدرى حبالى بالأسى  
والضيق والجذب  
وآه أليها الناس الذين هبتهم قلبى  
( من بكائيات عترة بن شداد )

هنا يتبدى السفر نوعاً من المطاردة ؛ لهما  
يتبدى الزمان نوعاً من إسقاط التماثل ،  
ويتبدى المكان نوعاً من الحضور في الماضي  
والحاضر معاً ( هنا/هناك ) . وما هو جدير  
 بالذكر أن مجرى الزمان والمكان يتم إسقاط  
أحدهما على الآخر أو عرض إحداها على  
الأخر ، فيفهم بينهما نوع من ( التراسل )  
( التداخل ) ، هذا التراسل أو التداخل  
هو ما يفسر طاقة الإيجاء الشعرى في  
القصيدة .

ويقول :  
متذ افترقنا والمدي ناز !!



منذ الترقنا والجوي دار !!  
ونوافذ الأيام مغلقة كأن الدهر قبر  
أو كأن القبر دهر  
يا أحيائي . لماذا عندما سافرتما لم  
تتركوا قلبي ؟  
لماذا عندما سافرتما لم تتركوا لي غير  
قائمة الجراح  
بيروت جرح  
والأسي جرح  
وعصر يجهل الأشعار جرح  
وارتحال أحبي جرح وجرح  
أنني ما عدت أحتمل الجراح

( انتظار )

الآن ، يبدو السفر نوعاً من  
الخلاص ، فها يبدو الزمان نوعاً من  
الخنين إلى لحظة قد مضت ، ويبدو  
المكان حضوراً في الحاضر وحسب  
( بيروت - دار الجوى - القبر ) . وهنا  
أيضاً يتم ترأسل وتداخل ملحوظان بين  
الزمان والمكان حيث ( نوافذ الأيام  
مغلقة كأن الدهر قبر أو كأن القبر  
دهر ) .

إن نشاطاً موجباً في حركته ينظم على  
ما يبدو ( العلاقات المتبادلة ) التي  
تستلوي عليها في الأساس ( صيغة  
الانفعال ) بما تحمله في جلورها من  
سَمْتٍ يعينه لتجربة معينة ، ومن ثم فإن  
الشاعر - ينحط إلى الأمام ، وخطوته  
الأولى هي ترجمة حالته الأصلية في رمز .  
وسرعان ما تصبح الحالة شيئاً آخر  
لا يشغل كلاً اهتمام الفنان ، بل يكاد  
يكون مؤشراً يشير إلى الإنجاء ، وهو  
مبدأ الإختصار (٢)

ولنتنظر إلى شكل ثالث من أشكال  
العلاقى في التبدلات الثلاثة .

يقول الشهاوى :  
هو الليل ناذق  
والنهار جذاز  
وملكني : أمل وانتظار  
وبني قصيدة

على راحة المدن الغائيات شهيدة  
الزمان في سباتها هذا نوع من الموازنة بين  
( الحالة - الرمز ) وبين تعاقب المواقف  
حيث ( الحلم - يشير إلى الفتوح

( النافذة ) وحيث ( النهار - الواقع يشير إلى  
المفق ( الحدار ) . أما المكان فيمثل نوعاً  
من الحضور في المستقبل - وملكني أصل  
وانتظار ) وإن كان حضوراً مندوراً للشهادة  
في رحم الغيب ( القصيدة بيت يستشهد على  
راحة المدن الغائيات ) . ومن هنا فلابد  
جيتل من أن يكون السفر نوعاً من التحدي  
مدام :

غريب أنا  
وقومي لا يعشقون السفر  
ولا يكرمون الغريب

السفر عبر ( صحراء من أعين الرقباء ،  
وسبعة أبحر ) لابد أن يتضمن ما يتجاوز  
مع رغبة السكن الدائم في المستقبل بما هو  
حلم يتجاوز الحالة الحاضرة . تلك التي  
تتجدد رمزاً لتدافع بين الليل والنهار ،  
وبين النافذة المفتوحة ، والحداد الذي  
يجب الأفق المفتوح :

وها إنذا أصنع الفلك منتظراً  
أن تفتح أبواب نافورة الحلم في الأرض  
أو تستجيب عيون السماء  
( مسافر في الطوفان )

وقد تواتر أشكال مختلفة من التبدلات  
الثلاثة في النص الواحد بما يشبه تدرج  
الحجج ذاته على وجوه الستة أثناء إنزاله  
من أصل ( كجمود صخر حطه السيل من  
على ) ، وكان الطوفان يقلب به في الأزمنة  
والأمكنة على اختلافها وتبليها في دورات  
متعاقبة من السفر الأبدى ، ومن العذاب  
الأبدى الذي نلّز له ( تتالسوس ) في  
الأسطورة .

يبدو أنك يا (تتالسوس)  
ستظل تمانى الضربة تلوي الضربة  
تسلمك الصخرة للثنين .  
يسلمك الظمأ إلى الشمس الملتهية  
( تتالسوس )

وقد تكون أسطورة ( الطوفان ) - وهو  
ما اعتد فيه - مفتاحاً من مفاتيح الدلالة  
الأساسية في فهم هذا الديوان ككل شامل  
موجّه في بنية ، ولكن أساطير أخرى مختلفة  
تدخل ولو بشكل ثانوي في نسج القصيد  
الشعري بما يقدم من وظيفة الأسطورة  
الجوهريّة ، ويؤرّع عليها ، ويقرّعها .  
ولسلك فلان وكلا من الشعر والأسطورة  
يتلاقيان في إضفاءها على الزمن مرتبة خاصة  
تجعل الماضي مستقبلاً دائماً ولأن يكون

حاضراً في جميع الأوقات (٣) . وإذا كان  
هذا شأن كل منها مفرداً فلا شك بعد ذلك  
في كونه تصافرها وتداخلها وتواشج  
خيوطها يمثل تأكيداً والحاحاً على هذه القيمة  
الجمالية للزمن .

وإذا كانت الأسطورة الفاعلة - فيها يقول  
جون ت . نوثال - هي تلك التي تسمى  
تأويلاً للحقيقة أو الواقع له نفاذ العاطفي  
والأيدولوجي (٤) ، فإن في وسعنا القول أن  
أسطورة ( الطوفان ) في هذا الديوان لمحمد  
محمد الشهاوى هي فضاء هذا التأويل ، وذلك  
النفاذ ، بقدر الدافعية الفنية ذات  
الصفة الصوفية إلى وجودها ، دون أن  
يتجاوز ذلك إلى تركيب دارسي حافل بتعدد  
الأصوات أو صراع الضمائر ( هو - أنا -  
هم - نحن ) أو تبدلات الأحداث بين  
صمود ( إلى ) وفسول ( من ) . وبقي  
للشهاوى ذلك المعنى - حائل القلب -  
شرف أن عرفها على سمع من الجميع :

و بأعصر الموب التي هزّت بنا  
أما لداير قد طواها المدى نشر ؟  
أرانا كأهل الكهف من ألف حبة  
نصاق ليلاً جانيأ ماله فجر  
أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل  
نقاتل بالسيف الذي فاته النصر  
أخاف من الطوفان يأتي ولم نزل  
تلك الغرائق الصدارة والذكر  
سلام على من مجده باندلس الأسى  
أضاعته من الفيد والعود  
والحمر !!

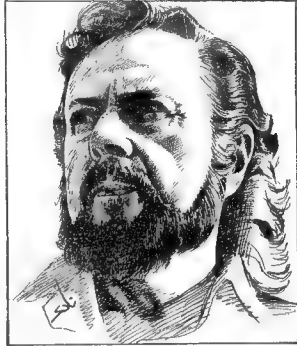
( توبعات على وتر الفجعية )

- (١) أنظر فراس السواح ، مغامرة العقل الأول ،  
سفر الطوفان ، دار الحكمة للنشر ، بيروت ١٩٨٢  
بداً من ص ١٢١ إلى ص ١٦٩ .
- (٢) صبري حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة  
العامة للكتاب ١٩٨٥ ، ص ٤٥ .
- (٣) أنظر كيث بورك ، المبدئية الشعرية ، حنة  
مداخل إلى النقد الأدبي ، مقالات معاصرة في النقد  
تصنيف وبيروت . سكوت . دار الشؤون الثقافية  
العامة ، بغداد ، ١٩٨١ ، ص ٩٢ .
- (٤) صلاح فضل ، مذهب الرواقية في الإبداع  
الأدبي ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ٣١١ ،  
ص ٣١٢ .
- (٥) جون ت . نوثال ، الأسطورة في الحقن  
الشعري عند افريقيا وبيتية ، الأسطورة والرمز ،  
ت . جبراً إبراهيم جبراً ، المؤسسة العربية  
للدراسات والنشر ١٩٨٠ ص ٥٧



## إشارات

للشاعر اليوناني :  
يانيس ريتسوس  
ترجمة : رفعت سلام



صباح

فتحت المصاريع  
علقت اللآلئ على عتبة النافذة .  
حلق طائر في عينها .  
همست : أنني وحيدة .  
دخلت الغرفة .  
المرأة — نافذة .  
لو قفزت منها لسقطت بين فراعن

● يانيس ريتسوس ( ١٩٠٩ - ) هو أهم شاعر يوناني معاصر ، وخاصة بعد رحيل رفاقه الكبار : كفافى وكازانتزakis . . . وقد ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية .

### تداخلات

الشمس غاصت ، قرنفلية ، برتقالية .  
والبحر معتم ، أخضر لا زوردي .  
بعيداً ، ثمة قارب —  
علامة سوداء متارجحة .  
نهض شخص ما وصاح : « قارب ، قارب » .  
الآخرون — في المقهى — تركوا مقاعدهم ، ونظروا  
كان ثمة قارب بالتأكيد .  
ولكن الرجل الذى صاح ،  
نظر لأسفل  
كما لو كان مُذنباً ، تحت النظرات المتجهمة للآخرين ،  
وقال فى صوت خفيض :  
« لقد كذبت عليكم »

### ذات ليلة

كان القصر موصبداً لسنوات طويلة ،  
تدريجياً ، كانت الأسبجة ، والأقتال ، والشرفات  
تتساقط منفردة ،  
إلى أن أضىء الطابق الثانى كله فجأة ذات ليلة ،  
ونوافذه الثماني مفتوحة على مصاريعها ،  
ويابا الشرفتين مفتوحان بلا ستائر .  
توقف المارة القلائل ونظروا .  
الصمت .

لا حياة .

ميدان مضاء الفراغ .

عدا مراو قديجة ، تستند على الجدار ،  
ذات حلية ثقيلة من خشب أسود مزخرف ،  
تمكس حواف الطابق العتيق المتقاربة  
إلى عمق خيالي ◆

### ظهيرة

خلعوا ثيابهم وقفزوا إلى البحر ،  
الثالثة من بعد الظهر ،  
والماء البارد لم يمنع أبداً تلامسهم .  
ومض الشاطئ بعيداً بقدر ما يمكن للمرأة أن يرى ،  
ميتاً ،  
مهجوراً ،  
عارياً ،  
والبيوت البعيدة موصلة .  
تلاشى العالم وهو يومض .  
كانت عربة كارو تخرج من دائرة البصر في نهاية الشارع .  
وعلى سطح مكتب البريد علم مرفوع على صارية قصيرة .  
فمن الذي مات ؟ ◆

### ظل

عندما أغمض عيني لم يستطع أن يتذكر أي شيء عن ذلك  
الصيف .

غير ضباب ذهبي والإحساس بالدفء من خاتمه  
وأيضاً الظهور العريض ، العاري ، الذي لُوحت الشمس  
لغلاف شاب لمح حطفاً خلف الفصصاف  
— الساعة الثانية بعد الظهر —

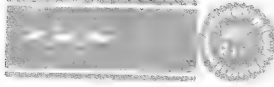
وهو عائذ من البحر —  
وكانت رائحة طحالب محترقة تنتشر .  
في نفس الوقت سمعت صفارة الزورق وصوت حشرات  
الحصاد .

التماثيل ، بالتأكيد ، صُنعت بعد ذلك بوقت طويل ◆



### صيف

سار من طرف الشاطئ إلى الطرف الآخر ،  
مرحاً في مجلد الشمس ومجلد فتوته .  
كان معتاداً على القفز في البحر  
ليجعل بشرته لامعة — ذهبية ،  
بلون الفتاة .  
لاختتمت مساتر الإعجاب ، من الرجال والنساء .  
على بُعد حيلة أقدام خلفه جامت فتاة من القرية ،  
تعمل ملبسة في احترام ،  
دائماً على مسافة ما —  
لم تكن لترفع عينيها لتتنظر إليه —  
غاضبة قليلاً وسعيدة باحتشادها الوفي .  
ذات يوم تشاجرا ومنعها من حمل ملبسه .  
رمتها على الرمال —  
حملت فقط صندله ،  
وضعت تحت إبطها وأخذت راكضة ،  
مخللة ورامها في قفلة الشمس  
سحابة صغيرة خرقاء من قدميها العاريين ◆



## تصانيد الشاعر اليوغسلافي : بلاجييه كونسكي

ولد بلاجييه كونسكي في قرية بريغوفو بالقرب من مدينة برليب في مقدونية في عام ١٩٢١ . وقد أنهى دراسته الثانوية في مدينتي « برليب » وكراغويغافس ودرس علوم اللغة والأدب بكلية الفلسفة في جامعة بلغراد وصوفيا . ومنذ عام ١٩٤٦ وهو أستاذ بكلية الفلسفة في سكوپيل . وهو أحد مؤسسي هذه الكلية وكان عميداً ثم عمل مديراً للجامعة ، وتولى العديد من المناصب الهامة في مجال الثقافة والأدب .

وبعد حصول مقدونية على استقلالها ، في إطار يوغسلافيا الاتحادية استطاع كونسكي لأول مرة أن يعبر بمتنهي الحرية عن الشخصية المقدونية القومية ، وعمل على بناء قواعد اللغة المقدونية وهنا يجب التنويه بأن كونسكي كان له دور ريادي طليعي في تشييد اللغة المقدونية الأدبية ، وهو من أوائل من وضعوا أسس علوم اللغة المقدونية وعلوم الأدب المقدونية . وفي هذا المضمار نشر العديد من الأبحاث والدراسات في مجال اللغة المقدونية وأدبها . وعما لا ريب فيه أن كونسكي هو الشخصية الرائدة في إقامة النموذج الأول الذي يمثل جزءاً أساسياً من الوعي القومي .

ومن أشهر دواوينه : الأرض والحلب ( ١٩٤٨ ) قصائد ( في ١٩٥٣ ) المطرزة ( في ١٩٥٥ ) ذكريات ( في ١٩٧٤ ) وغيرها من القصائد التي حصلت على العديد من الجوائز هذا بالإضافة إلى ترجمته للمحمة و السلاسل الجبلية و للشاعر اليوغسلافي نيجوش ، وترجمته لبعض مؤلفات هنريك هامين وشكسبير والكسندر بلوك . وذلك بجانب كتاباته في مجال القصة القصيرة والدراسات الأدبية .

وقد بدأ كونسكي حياته الأدبية بكتابة ملحمة ثورية وطنية عن حرب التحرير وعن البناء الاشتراكي في بداية الستينيات . وهذه الأشعار من حيث زمنيها وأسلوبها وظروفها الأدبية والتاريخية ، تؤكد التطور الكامل للنشاط الإبداعي وثماره وإلهامه رائع قلم صورا من الماضي ومن الفولكلور ، هذا علاوة على أنه استحدثت الربط بين رموز الماضي وفروسه المستفادة وبين الهيكل الروحي الحديث والأحاسيس المعاصرة عن طريق استخدام الكلمات المعبرة الملائمة وإبراز احساسات المعاني المتفجر .

ومن أشعاره يمكننا أن نستكشف ثلاثة موضوعات رئيسية . الموضوع الشعري الأول مرتبط بمقدونية كوطن له ، وبماضيها وتاريخها التضالي ، وهذا الموضوع يسيطر على كثير من مؤلفاته . والموضوع الثاني يتعلق بدور التحرير الشعبية باعتبارها نقطة التحول الثورية في الكفاح الدامي للشعب المقدوني الذي انتزع لأول مرة حريته الاجتماعية والقومية . وهو كلمات هذا الشعر يتم ثنائية صياغة مصير الشاعر ومصير شعبه المقدون ويرز الشاعر للصير السوء للكتيب لشعبه وبالمثل الذي خاضه ذائق مرارته إلى أن وصل إلى الحرب التي سيخرج منها منتصراً ليرى شمس الحرية تطلع على وطنه .

والموضوع الثالث ، وهو صاحب النصب الأكبر من قصائده ، يتعلق بالمشاكل العاطفية وآلامها وشكوكها . وكان كونسكي يعطي تدريجياً الأولوية للموضوع الثالث إلا أن شعره من التحية الجوهرية لا يقوم أساساً على الموضوعات والأفكار وإنما على المعاشاة الأليقة المتنبسة للإنسان ولوجوده على هذه الأرض .

وخلاص حركة التجديد التي سادت الأدب المقدوني خلال فترة الستينات من هذا القرن تكورت بعض المضامين والأشكال الخاصة بلمنحي الاستقلال والوجودية ، غير أن حركة التجديد أبرزت أساليبها الفكرية واللغوية وفي هذا المضمار تمكن كونسكي من أن يتطلع صوته العاطفي الخاص به ، وهو صوت بسيط وقوي في آن واحد . واستطاع أن يضع الحدود المحققة بشكل خاص بالشعر المقدوني ونجح في أن يضيء على الشعر الكلاسيكي البسيط لحة من التأمل الروحي وأن يضمن له القيمة التصويرية المعبرة .

تقديم وترجمة :  
د. جمال الدين سيد محمد



والحقيقة أن شعر كونسكي شعر مفتوح لا يعرف الاطارات المغلفة التي يتم بها وضع القيد  
على بيت الشعر وعلى حب استطاع الشاعر ، وانتأخ هذا الشعر ديناميكي وهو ذات الحركة  
والشاعر يؤثر من البداية وحتى النهاية الفكرة التي يريد التعبير عنها ولكنه يضي عليها نظرة  
جديدة وضوءاً جديداً إلى أن يصل إلى الذروة والتجسيد وإلى نفاذ وتناسق الجوهر . وبعد  
كونسكي من شعراء هذا العصر الذين نجحوا في أن يجعلوا للمهم وكأبتهم ووجدتهم في هباء  
الزمن الذي ولى بحيث يصبح مصيراً لهم ومصيراً للإنسان المعاصر ومصير للزمن الحالي .  
وليس هذا من قبيل التشاؤم أو اليأس إنه حزن حقيقي حزن على الحياة التي تمضي وعلى  
النضج والحكمة اللذين يتكلمان بقوة بالضييق حينها تأخذ الحياة في الانحصار .

ومن المؤكد أن أشعار الشاعر اليوغسلافي بلاتيه كونسكي فريدة من حيث نضجها  
المعاني والفكرى ومن حيث عمقها وقوة تجربتها وخبرتها ومن حيث نفاذ وتميز تعبيرها .  
ولها على بعض نماذج من أشعارها :

### الفراق

مكتوب علينا أن نحب في يوم ،  
وأن يبلغنا الحزن عند الفراق ،  
وأن نقول رغم ذلك : لا تنس الآن !  
وربما لن نلتقي بعد ذلك على الإطلاق  
في طريقنا إلهاماً كثير من الجسور ،  
في طريقنا احتراق كثير من المدن ،  
في طريقنا إنطلاق الرصاص على الجهة  
ومع ذلك فالحزن يبلغنا عند الفراق  
ومع ذلك نقول : لا تنسى  
وهل سنلتقي بعد ذلك على الإطلاق ؟ ◆

### الأطلال

الأطلال  
أجدار أم حجر ؟  
الطعلب الأخضر في كل شق  
والسحلية الصفراء — الضيف المتصلب  
والشمس الحرفية تطل على الأطلال .  
تلك هي الحقيقة ◆  
الحب

لا ، لا تأتي ، لأنك ستكونين حزينة ،  
بالرغم من كل شوقي فإن أتعهد  
لماذا أخفيت الشباب في اللاعودة القائمة  
وتدفعيني بكل قوتك إلى الورا خداعاً ،  
ولكن هل أبتمس لك في هدوء على ذلك ،  
أجل ، أحببت ، والآن يملكني الزمهرير .  
لا يا حبيبي ، ستكونين حزينة ◆

### غلام يففو بجانب البحيرة

أنت تنام أيها الصغير  
والبحيرة تستغرق في التفكير  
فالبحيرة تعد لك مصيرك  
أنت تنام وهي  
كأرذاذ الخفيف تدخل إلى نفسك  
وكأنها تدخل إلى خليج  
صغير من الأحجار البيضاء  
يرى فيه كل حجر .

\*\*\*

أنت تنام  
وأصغر رجرجة بها  
كالحيط تقود إلى تلك الأمواج العالية  
التي ستولد ذات مرة وتبكي وتحملك  
ثم أيها الطفل  
فالبحيرة ستبني روحك  
وتفكر في انفعالاتك التالية ◆

### الشكل

أفهم خطوط وجه الرجل  
التي تبرز منها الخشونة والصلابة ،  
وأفهم أيضاً أنه الشيطان  
بقبحه الذي يحمله ،  
أفهم هذا — وأنظر إليه بابتسامة ،  
إلا أن شكلك لغز عسير على ◆



## قصائد للشاعرة النمساوية : اليزة تيلش

ترجمة  
د. مصطفى ماهر

لأبما قرأت ألف ليلة وليلة جادت إلى الشرق . ظلت تحلم بالشرق سنوات وسنوات منذ أيام الطفولة ، حتى حانت الفرصة . وعصر هي الشرق بكل روعته وعظمته وجلابغته . جادت إلى مصر تطالع شيتا من أصعالمها ، وتجهد الشحنة الجردانية التي يتحرك بها قلب الفنان . وهل هناك طريق أفضل من الاتصال الوثيق بالواقع الخثير ، بهذا الواقع المتفرع الذي يترى من روافد نبت إلى كل ركن من أركان المكان ، وكل لحظة من لحظات الزمان . وهي مأخوذة منذ اللحظة الأولى ، تارة تحس كأنها في بيتة الألفة إليها منذ حرفت شهرزاد ، وتارة تشعر بالغربة والغربة ، فهذه الحيلة هنا لا تنصل أسبانيا كالحيلة في الغرب ، تارة أن البشر هنا كالشعر في كل مكان ، وتارة تهر بسمانهم المعيزة فهم يتلفونها بروجوه ضاحكة مستبشرة كلها أمل وتفاؤل ، والأمل والتفاؤل كلمتان أساسيتان في شعرها .

وهي يحكم نشاطها : انسان على الطريق ، يبحث عن الوطن ، عن الأرض الحنون والقلوب الدافئة . ولدت اليزة تيلش في العشرين من مارس عام ١٩٢٩ في المنطقة الجنوبية من إقليم مورافيا الذي كان آنذاك جزءا من الدنمار الألمانية ثم انتهى أمره بعد هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الثانية إلى تشيكوسلوفاكيا . نشأت هناك ، وأمضت سنوات عصورها الأولى حتى العاشرة في مورافيا هذه حتى انتقلت تيران الحرب العالمية الثانية فانتقلت للموزين ، وبدأت المعاناة بأوسع معانيها ، معاناة شملت لقمة العيش ومكان السكن وخشب التدفئة ، وهزت أركان بيتة العائلة والمدرسة والعمل وبخاصة الصليب والأصغله ، وأهل الحى والوطن والأمة . واستطاعت اليزة وهي في السادسة عشرة أن تتركب آخر قطار متجه إلى النمسا ، وبدأت فيه مرحلة جديدة من حياتها . كان التجاؤها إلى النمسا يعني أنها نجت من المصير العظيم الذي تعرض له الملايين من الناطقين بالألمانية وللمتمين إلى الأمة الألمانية في تلك البقاع الشرقية ، ولكنها تعرضت كغيرها من النازحين لمنحة الفقر المدقع وشر الطريق تحت أشد الظروف قسوة . وصليب عودها وسط المعاناة فأكمت تعليمها الثانوي ثم التحقت بالجامعة ودرست اللغة الألمانية وآدابها وعلوم الصحافة ، وحصلت على الدكتوراه (١٩٥٣) وتعرفت وهي بعد طالبة إلى طالب الطب برنارد تيلش ، وتزوجا (١٩٥٠) وحصلت بالزواج على الجنسية النمساوية . وعاشت حياة أسرية هانئة ، وبرزت بأربعة أولاد بقي منهم اثنان على قيد الحياة ، حرفت معها معنى الأمومة والحياة المثالية السعيدة .

ومن المؤكد أن اليزة تيلش تأثرت بالجزر الأدبي الذي كان يسود البيت ، فقد حُرِفَ عن أيها ، الذي كان يمارس الطب بنجاح ، أنه كان شديد الاهتمام بالأدب وأنه ألف كتابا عن الأدب الألماني موهلغان . وهي تحكى عن نفسها أنها كتبت كثيرا وهي بنت صغيرة ، وظلت تعالج ألوانا مختلفة ، وبخاصة القصيدة ، حتى اكتشفتها الناقد ريدولف فللير ، وظهر أول ديوان لها في عام ١٩٦٦ بعنوان « في حبيبة برتقال » ونفى ترحيا كبيرا ، فهذه شاعرة تعبر عن نفسها تعبيراً بسيطاً سهلاً حديثاً ، دون أن تفرق فيما يفرق فيها كثير من الشعراء المحنئين من التجريب والتطرف .

وتبانت دواوينها : « الحريف شراش » (١٩٧٧) و « نداء القمر » (١٩٧٠) و « وقت المطر » (١٩٨١) و « غير قابل للذبات » (١٩٨٢) و « تقرير مؤقت » (١٩٨٦) .

وتكتب اليزة تيلش اللغة الأدبية وتشعرها في المجلة الأدبية « بوجيوم » التي تشترك في هيئة تحريرها ، ومجلة « وامي » وغيرها . ولعل أسعها في عدد من الكتابات الثرية تشمل القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة والرواية الطويلة نذكر من قصصها القصيرة مجموعة « ليل في شارعنا » (١٩٧٧) والقصيدة الطويلة « شاطيء غريب » (١٩٨٤) والرواية الطويلة « هرم الأجداد القداس » (١٩٨٠) والرواية الطويلة الثانية « البحث عن وطن » (١٩٨٢) التي

### شركاء ساكنون

عندما نتناول الطعام

يجلس دائما واحد منهم

معنا إلى المائدة .

لا فراع له

لا ساق له

لا عين له .

( آثار دماء

على السجادة

آثار دماء في كل مكان )

عندما نخرج إلى الطريق

يسير دائما واحد منهم

بجوارنا

ترتبط بالرواية الأولى ارتباطاً وثيقاً فيها أصل واحد من قبيل السيرة الذاتية تحكي فيه الأديبة الشاعرة عن ذكرياتها عن الوطن الغائب .

تكتب إزّة تليش من مطلق الأمل والإيمان بالقيم الإنسانية ، وبأن الإنسان قد تغيب عنه في غمرة الحياة المضطربة ، والمشكلات اليومية الكثيرة ، حقائق نفسه كونه ووجوده ، ومستقبله ، ولكنه قادر على إدراكها عندما لمس دائرة الوعي ، قادر على اتخاذ القرار . فهذه هي ( ليريت ) في قصة « شاطيء هرب » وتظن أنها وصلت إلى حقيقتها إلى نقطة اللاعودة ، فقد تفطعت الصلة بينها وبين دائرة اهتمامها ، ولكنها لا تستجيب لدعوة اليلس ، وتتهم أن الحياة معناها أن يعيش الإنسان مع مشاكله ، سواء منها تلك التي تعجز الحل ، أو تلك التي لا تعجز الحل .

ولغة الشعر هي في رأيها اللغة التي تتغلب مباشرة إلى وجدان الإنسان ولكره وتبهه هزاً ، أولاً بتأثيرها الجمالي ، ثم بما هو وراء هذا التأثير الجمالي من تأثيرات لا سبيل إلى حصرها . وهي لا ترى حاجة إلى أرفاق القارئ بالوان من التجريب العميق والغموض الذي يعرف التواصل بين الفنان المبدع والمستمع المتأمل . في ديوانها « دعاء القمر » تكتب عن القطة الذين يشربون بيوتا وشعلون نثر الحروب

هذا الخبز  
هذه السكته القلبية  
هذه اللحظة من الحب  
هذه الفكرة  
التي لا تبوح بأسرارى  
نشيد هذا الطائر  
هذه الصبيحة الثالثة  
التي يطلقها الديك  
هذا المساء  
هذا الخوف  
ونسج العنكبوت  
هذا الخيط  
الرقيق  
من الأمل

وحول أخلاق العصر  
تدور القصيدة التالية :

إلى المخترعين  
في سجل ميلادهم  
دعونا نخترع ونخترع  
ونغد في الاختراع  
ونزيد

الخبز الصناعي  
والتفاحة الصناعية  
والدودة الصناعية

الوردة الصناعية  
اخترعناها من زمان  
والحب الصناعي

هيا اسرعوا يا أخوان  
نحن بحاجة  
إلى الدموع الصناعية

فكل ما هو طبيعي  
يذبل بسرعة مفرطة  
فوق القبور

( يا سحر الشر  
نجه من البحر إلى البر ! )  
يحكي أن صياداً كان هناك  
في سمرقند  
وكان أصلاً ملكاً  
انقلب إلى صياد .  
( فكروا في أعمالكم )  
وكان هناك ملك  
هو شهريار  
فك إسامر  
الأسماك الملونة .  
أين البحيرة  
أين الملك  
أين سمرقند

وعن الأمل  
كتبت هذه القصيدة :

هذا ملك في  
هذه المنضدة  
هذا الكرسي  
هذا الربيع  
هذه السكن  
المشحونة الحادة  
هذه السمكة  
الميتة على الصحن

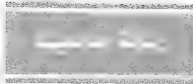
بعيد  
الصيد وحده  
يعرف أين

وتحت عنوان  
« بحثاً عن طفولة » :  
إلى بعيد  
جريت  
إذ نويت  
أن أبحث عن طفولتي

أثر الخلق أحمر  
على رقبة  
والجبل  
في يده  
وواحد منهم ينام  
معنا  
بيننا  
يدق علية  
أطرافه  
المتجمدة من البرد  
ولهذا نحس  
دائماً  
بشيء من البرودة  
في القلب

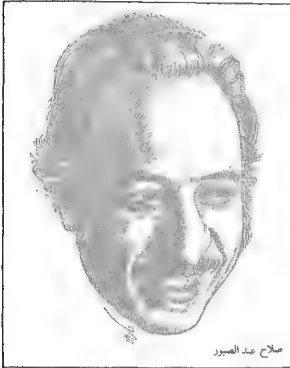
وتستغل الشاعرة صوراً من  
ألف ليلة وليلة لتعبر عن مشكلات  
الإنسان في عصرنا الحاضر وهي  
مشكلات لا يفيد في حلها السحر :

بدايات الحكايات  
يحكي أن ملكاً  
كان في سمرقند  
كان يجب الأسماك الملونة .  
ويحكي أن صياداً كان هناك  
وكان شيخاً هرمأ  
وكان فقيراً مسكينأ



# الوهم والحقيقة في مسرح صلاح عبد الصبور

عرض : قطب عبد العزيز بسيوني



صلاح عبد الصبور

- تظل حقيقة في القلب توجّهه وتضنيه
- ولو جفت بحار القول لم يتجر بها خاطر
- ولم ينشر شراع الفنّ فوق مياهه ملامح
- وذلك أنّ ما تلقاه لا نبغيه
- وما نبغيه لا نلقاه

فأية حقيقة تلك التي كان يبحث عنها الشاعر صلاح عبد الصبور وأي وهم ذلك الذي أضناه وهل استطاع الشاعر أن يحسم مشكلة الصراع بين الوهم والحقيقة بشكل محدد تحديداً فكرياً أو شعرياً أو مسرحياً ؟ تلك هي القضية التي شغلت الشاعر صلاح عبد الصبور واستوقفت الباحث عادل بن إبراهيم منصور لتشكّل له ظاهرة استحق بدراستها ميل درجة الماجستير من معهد النقد الفني بأكاديمية الفنون بالقاهرة والتي أشرف عليها الدكتورّة نهاد صليحة ونائنها الدكتور عز الدين اسماعيل والدكتور صلاح فضل .

لقد شغلت جدلية الوهم والحقيقة أذهان الفلاسفة منذ قديم الزمان ، وظلت محوراً من أهم محاور البحث لدى كل فيلسوف على مدار تاريخ الفكر الفلسفي ، سواء ما تعلق منها بالكون أو الإنسان أو الاجتماع . وإذا كانت قضية الصراع بين الوهم والحقيقة قد استحوذت على اهتمام الفلاسفة فقد شغل بالتعبير عنها الأدباء وذلك لأن الأدب يتمكّن بصوره المختلفة عن الإنكار الفلسفي والمعتقدات الايدولوجية بدائل كل أدب . ويتبلور في ملامحه العامة من هذه الصراعات الفكرية مع واقع المجتمعات متأثراً بعوامل البيئة في عصره . ومن هنا اعتمدت النظريات الأدبية والنقدية في مختلف العصور على المناخ الفلسفي السائد في تلك الحقبة الزمانية . ولهذا نجد الصراع بين الوهم والحقيقة يبين على الأدب العالمي بصفة عامة وعلى المسرح بصفة خاصة حيث نراه مثلاً في كل عمل دراميّ جيد ابتداءً من المسرح الإغريقي ومروراً بالمسرح الاليزابيثي حتى المسرح الحديث .

وكما شغلت هذه القضية الأدب العالمي فكلّ ذلك نراه استوقفنا بشكل ملحوظ في أعمال صلاح عبد الصبور الدرامية . وظل غارقاً في البحث عن الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة حتى تقدّم عمره وقلّمه في التعبير عن مضمونها وملامحها الفكرية والأدبية . وكما قال في شعره :



الشاعر عن هذه العلاقات . فبالرغم من الإيجابية والنيات العميقة ، وهي السمات الأساسية لمفهوم الحقيقة وبالرغم من السلبية والتعريف والسلطانية التي ينطوي عليها مفهوم الوهم ، بالرغم من ذلك التناقض الواضح بين المفهومين فإن للوهم تعريفاً آخر هو أنه يدخل في سبب التوهم بمعنى التفرس ( الغرور ) والتضليل . هذا المعنى الدقيق للوهم يجعل للوهم مفهوماً إيجابياً يتداخل مع مفهوم الحقيقة حيث يشي بإمكانية فهم التوهم للتحقق العيان . من هنا تصبح أحلام اليقظة عند الفنانين والعباء والتي تبدو في ظاهرها أوهاماً وخيالات - تصبح هذه الأحلام أرواحاً للحقائق الفنية والعلمية التي تخلق منها .

ومن تلك النقطة حاول الباحث أن يكشف أبعاد الصراع بين الوهم والحقيقة بأشكالها المختلفة التي تعترض لها صلاح عبد الصبور في أعماله .

وذلك استناداً إلى تصور أساسي لاصبية الصراع كمرحلة معاناة فكرية تسبق بالضرورة مرحلة التدخل بين الوهم والحقيقة والتي يمكن أن يكون عبد الصبور قد توقف عندها بعد معاناة مريرة من الصراع بينهما . وذلك لأن التدخل وإن بدا في ظاهرها استنساخياً إلا أنه مشغوف باكتشاف الصراع التوتر الكامن ، في صق هذا التدخل أو السابق عليه .

لناتياً : إن هذه الدراسة العلمية يهتم في المقام الأول بالحقائق النسبية وما يقابلها من أوهام فكرية واجتماعية وسياسية وفنية مما تشغل به صلاح عبد الصبور وحاول أن يصل إلى تعميمات نسبية لما تصوره من حقائق وما ظنه من أوهام أما الحقيقة المطلقة فقد حاول الباحث أن يتجنب انغماسها في مثل هذه الصراعات النسبية ، إذ أن طبيعة التنازل الزمني لأى صراع بين أى وهم وأية حقيقة يجعل مسألة نسبية .

في الفصل الأول : مشكلة الفعل في مسألة الحلاج :

هل كان الحلاج كشخصية درامية في مسرح عبد الصبور فاعلاً حقيقياً من أجل تغيير المجتمع ؟ أم أنه قصر فعله على البرج بكلمات ضد الفلاس الاجتماعيين ؟

وهل ارتكبت هذه الشخصية الدرامية خطأ ترجيلياً بنم سقطة ترجيلية حقيقية أم أن الحلاج ارتكب خطأ دنياً عضياً بسبب لوحه بسر العشق الألهي ؟

فكانت حياته رحلة عناء ومكابدة إنسانية في الفكر والشعر والمبرح ، للإسكاف تشمل الحقيقة أينما ظهر حتى فتعته للحلولات إلى أن يجرب خضم التراث الإنساني عربياً وغريباً وأديباً وفلسفياً وإسلامياً ومسيحياً وأقايماً ورومانسياً ، وتحمل هذا الباحث عن الحقيقة عناء المسافات حتى يصل إلى ضوء الحقيقة يأتي به ولو لحظات معدودة ولو أدى إلى احتراقه وأضيأ . والواقع أن مشكلة الشاعر هي امتداد لمشكلة فكرية وفلسفية مزمنة عبر تاريخ الفلسفة والأدب حتى العصر الحديث . وكلها تؤكد أن الخطأ الترجيلدي هو خطأ معرفي في صميمه . يبحث بشكل الخطأ بين الوهم والحقيقة في حياة أية شخصية تراجيدية خطراً على الحياة بل وموتاً لها .

ومن هنا تبلور هذا السؤال في ذهن الباحث . هل يمكن أن يكون جدلية الوهم والحقيقة مفتاحاً لفهم وشرح مسرح صلاح عبد الصبور وذلك من خلال التسيج الفكري والبناء الدرامي لهذا المسرح ؟

استوحيت الإجابة على هذا السؤال محاولة حل إشكالية تعريف الوهم والحقيقة تعريفاً لغوياً وفلسفياً وأديباً وهذا ما تناوله في مقدمة الرسالة .

واستقر في بداية بحثه على الملاحظات الآتية :

أولاً : أن العلاقة بين مفهومي الوهم والحقيقة هي علاقة متداخلة وليست علاقة تنافسية فحسب وذلك على عكس التصور

وقد كان من أهم أسباب شغل الباحث بدراسة أعمال صلاح عبد الصبور بصفة عامة ومسرحه الشعري بصفة خاصة ، أن الباحث شاعر من شعراء السبعينيات في مصر ، وله العديد من القصائد الشعرية التي أذيعت بالبرامج الأدبية بالإذاعة المصرية ونشر بعضها في الصحف والمجلات القاهرية . وقد أراد أن يجمع برسالته العلمية عن المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور بين الحس الشعري والرؤية النقدية الموضوعية متطابقاً بذلك من مقولتين نقديتين هامتين :

المقولة الأولى : الشاعر بصفة خاصة ، والفنان بصفة عامة لكل منهما الحق وعمل كل واجب . أن يكون هو نفسه الناقد الأول لعمله الفني .

المقولة الثانية : أنه أي عمل فني هو المقام الأول رؤية نقدية تعيد التعبير عن الواقع المادي ( أي الحقيقة المادية ) والواقع النفسي وكذلك الحقيقة المجردة ، كما أن العمل الفني لا يكفي بإعادة تصوير الحقيقة بل يرتقي إلى درجة إعادة تفسيرها ثم يصل إلى اللزوة عندما يتمكن الفنان بفنه من تغيير الواقع وتجسيد الحقيقة المجردة أو تخييد الحقيقة المجسدة ، وذلك بإزالة الأوهام الفكرية والاجتماعية التي تطمس الحقيقة وتزيغ الواقع . لقد امتدت حياة الشاعر صلاح عبد الصبور خمسين عاماً بين عامي ١٩٣١ إلى ١٩٨١ م .

صلاح عبد الصبور



هذه التساؤلات التي تتبع من الصراع بين الوهم والحقيقة حول شخصية الحلاج يحصنها الباحث ليصل إلى أقرب النتائج الموضوعية.

وفي هذا الصدد لاحظ الباحث أن هناك صراعاً بين الشاعر صلاح عبد الصبور وقناعه الدرامي (شخصية الحلاج) بحيث تنضج كلمات الحلاج في المسرحية بكلمات سبق أن نظمها عبد الصبور شعراً كتعبير عن ذاته هو. هذا بالإضافة إلى صراعات أخرى أثرت في هذا الفصل بين شخصيتي الحلاج تاريخياً ودرامياً ثم بين نموذجي التصوف الإسلامي والقديس الغربي.

الفصل الثامن : مشكلة الهوية في مسافر ليل :

تثير شخصية عامل التذاكر في هذه المسرحية ملاحظات معقدة كثيرة حول حقيقة هويتها. فيتساءل الباحث عن انتباه هذا الطاغية إلى طفلة التاريخ من أمثال الاسكندر وتيمور لنك وهاتيل وهنكر وجونسون. . الخ ، أم أن صلاح عبد الصبور أراد أن يرمز بهذه الشخصية إلى شخصية مصرية حكمت حكماً دكتورياً في عهد سابق . غير أن الباحث يخلص في هذا الفصل إلى رمزية شخصية عامل التذاكر لكل نظام سياسي عسكري مستبد ، وفي مقابل ذلك تكون شخصية المسافر رمزاً للمقهورين في كل نظام اجتماعي عبر التاريخ.

كذلك حاول الباحث تمييز الحقائق البشعة المطروحة في هذه المسرحية عن غيرها من الحقائق المنطقية الشخصية وراء السعار العيشي.

الفصل التاسع : مشكلة الصدق في « الأميرة تنتظر »

يكشف الباحث في هذا الفصل عن مرارة الصراع بين الوهم الذي عاشت له الأميرة خمسة عشر خريفاً حتى أنها خانت أباه وتكرت عشيقها الذي يدهي السمنل يتقدم فرائش الملك المرضي ليقبلة ويستولى على العرش بعده ثم ينفي الأميرة الموهومة بعيداً عن مملكة أبيها خمسة عشر عاماً تصاحبها وصفات ثلاثة منكوبات في صدمة امرئها حتى أنها يقن كل ليلة حفل بكاء يحثين فيه مواطنيها الليلية المريرة حتى يصيبنهن خمر عسائي كلما تذكرن تلك الكذبة التي ارتكبتها « السمنل » في حق امرئتهن العاقدة المحببة .



د. عز الدين اسماعيل

تفسير الباحث جميع أعمال صلاح عبد الصبور من خلال فكرة الصراع بين الوهم والحقيقة ، ورأى الدكتور عز أن هذه ليست المقولة الوحيدة التي تحكم أعمال صلاح عبد الصبور كما رأى أن هذه الفكرة تشكل مدخلاً فلسفياً عميقاً بالمخاطر إذا اعتمد عليه الباحث لنقد أعمال كاملة لأحد الأدباء.

ولذلك كان يفضل الدكتور عز أن يكون عنوان البحث هو دراسة في مسرح صلاح عبد الصبور بحيث يصلح هذا العنوان شموليته أن يكون أكثر اتفاقاً مع شمولية تناول الباحث لأعمال عبد الصبور من الناحيتين الكمية والنوعية .

كما أبدى الدكتور عز الدين اسماعيل تحفظاً على استخدام الباحث لفظ بصراع لوصف العلاقة بين الوهم والحقيقة . كما أبدى تحفظاً آخر على وضع الوهم في مقابل الحقيقة ورأى أن التقابل يكون أكثر قبولا بين الحلم والواقع ، وأن العلاقة بين هذين المتقابلين الآخرين لا يحكمها بالضرورة بصراع وحده .

ثم اعترض الأستاذ الدكتور صلاح فضل على أن يكون عنوان الباب الأول من الرسالة هو الوهم والحقيقة في أعمال عبد الصبور غير الدرامية . وقد بنى اعتراضه على تناول هذه الأعمال غير الدرامية كان يمكن إيجازه واستيعابه ضمن تمهيد للرسالة من تفصيل باب كامل لهذه الأعمال على أساس أن الرسالة تهتم أساساً بمسرح صلاح عبد الصبور أي بالأعمال الدرامية في المقام الأول .

لذلك انتقد الدكتور صلاح فضل - متفقاً بذلك مع - ملاحظة الدكتور عز الدين اسماعيل الخاطئة الباحث في معظم مواضع الرسالة على فكرة الصراع بين الوهم والحقيقة وأصرار الباحث على استخراج هذه الفكرة من أعماله ولو لم تكن واضحة في بعض الأحيان .

والجدير بالذكر أن لجنة المناقشة قد اشارت بإمكانات الخاطئة اللغوية والنقدية المتميزة بحيث اجتمعت اللجنة على الحاسة الأدبية التي ينضح بها أسلوبه وكذلك الاعتماد التقدي الذي يؤهله للتسريع قدما في هذا المجال .

وفي النهاية تم منح الباحث عادل بن إبراهيم منصور درجة الماجستير في الفنون بإجماع لجنة المناقشة .

إذا كان السمنل رمزاً صارخاً لأولهم الجاثم على صدر الأميرة ، بحيث يشكل هذا الوهم كابوساً فإن هناك شخصية إيجابية وأعية بالمخيمية التاريخية تؤكد على ضرورة إزاحة الوهم مهما جثم ووجوب التخلص من الكاذب مهما تسلط . تلك الشخصية المستنيرة المقدمة يستعيرها صلاح عبد الصبور من التراث القصصي ( ألف ليلة وليلة ) متخذة اسم القرنفل . وقد اعتمد عبد الصبور على شهرة هذه الشخصية وما هو معروف عنها من أن القرنفلين هم أبناء ملوك . قتل أبائهم وانتزع ملكهم أو تخلوهم من ملك آبائهم ليهيئوا بين الناس حكام صالحين .

وقد ركز عبد الصبور على أن يحصل القرنفل رمزاً للحقيقة التي ينبغي أن تناصرها الأميرة حتى لو أدت هذه الحقيقة إلى قتل العشيق الحائث أي قتل الوهم التجسد في صورة رجل خان أمرته أو حاكم خدع شعبه .

وفي خاتمة البحث حاول أن يستجمع الملامح المشتركة في فكر صلاح عبد الصبور من خلال مسرحه الشعري فيما يطور بصفة أساسية حول مشكلة الصراع بين الوهم والحقيقة . كما تعرض الباحث في هذه الدراسة إلى جوانب أخرى تتصل بحياته ومؤلفاته ونقائمه ومؤلفاته التي جعلت من البحث اكتمالاً لشاعر وأديب وفكر استغنى عمره وقلمه من أجل مصر .

أهم الملاحظات التي وردت على الرسالة (حول المناقشة)

أبدى الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ملاحظاته النقدية الأساسية على



## التقدم في العمر

للساعر الانجليزى : ماثيو أرنولد  
تقديم وترجمة : بدر توفيق

■ ولد ماثيو أرنولد في ٢٤ ديسمبر ١٨٢٢ ، في مدينة صغيرة اسمها ليهام على نهر التيمز حيث كان أبوه وصمه يديران مدرسة ، وكان ماثيو أكبر اشقائه الثمانية . واشتغل الأب بعد ذلك ناظرا للمدرسة أخرى ظل فيها من عام ١٨٢٨ حتى وفاته عام ١٨٤٧ . وخلال تلك الفترة شيد الأب منزلا ريفيا في اقليم البحيرات حيث كانت الأسرة تقضى اجازتها ، وكانت تربطهم الصداقة بأسرة الشاعر الشهير ورجزوث الذي كان أيضا يمتلك منزلا في اقليم البحيرات .

■ بدأت افاته في لندن وهو في الخامسة والعشرين حيث اشتغل سكرتيرا لرئيس مجلس اللوردات اللورد لانسدون .

■ صدرت مجموعته الشعرية الأولى وهو في السابعة والعشرين ، والمجموعة الثانية وهو في الثلاثين ، والثالثة في العام التالي ، وبسرعية مأساوية بعنوان ميروبي وهو في السابعة والثلاثين ، والمجموعة الشعرية الرابعة وهو في الخامسة والأربعين وهي التي اخترت منها قصيدة « التقدم في العمر »

■ تزوج وهو في التاسعة والعشرين بعد قصة حب مع ابنة قاضي البلاط الملكي الذي لم يرحب به في بداية الأمر لكن الزيجة تمت يوم ١٠ يونيو ١٨٥١ بعد أن انتقل بواسطة اللورد لانسدون إلى وظيفة الفضل كمفتش بالمدراس الابتدائية ، وامتضى مع عروسه شهر العسل في فرنسا وإيطاليا

■ اختير وهو في الخامسة والثلاثين ليكون استاذاً للشعر في جامعة اكسفورد ، وكان عليه أن يلقى ثلاث محاضرات سنويا ، وظل يقوم بهذا العمل لمدة عشرة أعوام ، وكان أول من كسر قاعدة القاء المحاضرات في اكسفورد باللغة اللاتينية حيث كان يلقاها بالانجليزية .

■ فقد وهو في السادسة والأربعين اثنين من ابنائه في عام واحد ، وأولها مات طفلا في شهر يناير ١٨٦٨ ، والثاني مات في نوفمبر من نفس العام وعمره ١٦ سنة ، أما ابنة الثالث فقد مات بعد ذلك بأربعة أعوام وعمره ١٨ عاما .

■ قام وهو في الحادية والستين بجولة في الولايات المتحدة ( أكتوبر ١٨٨٣ إلى مارس ١٨٨٤ ) التي فيها سلسلة من المحاضرات نشرت عام ١٨٨٥ بعنوان « محاضرات في أمريكا »

■ في ١٥ أبريل ١٨٨٨ مات ماثيو أرنولد وهو في السادسة والستين ، تاركاً تراثا هاما في الشعر والمقد ، يتكرر طبعه على مرور الأعوام في مجلد واحد يجمع ٥٤ عملا شعريا ، ٢٣ مقالا في النقد ، ١٢ رسالة شخصية ■

ماذا يعنى أن تتقدم في العمر ؟  
هل يعنى أن تفقد هيتك بهاءها ورونقها ؟

وأن تفقد العين البريق الذى يلتصق فيها ؟  
وأن يتنازل الجمال عن غصن غارة ؟  
نعم ، ولكن ليس هذا فحسب

هل هو الاحساس بأن قوانا  
لا زهرة عمرنا فقط ، ولكن قوانا — تضمحل ؟  
هل هو الشعور بأن كل طرف من أعضائنا  
يصير أكثر تصلبا ، وكل أداء أقل أحكاما  
وكل عصب أكثر تراخيا ؟

نعم أنه كل هذا ، وأكثر ، لكنه ليس  
أواه ، أنه ليس ما حلطنا في بقاعتنا ، أنه سوف يكون  
ليس أن تكون لنا حياة مرغدة مليئة العريكة  
كما في ألق الشمس عند مغيبها  
إذ يتداعى يوم ذهبي مضمحلا

أنه ليس أن نرى هذا العالم  
كما لو كنا على قمة عالية بعيون نبوية سارحة في عالم آخر  
وقلب مغمم بالحياة حتى أصعاقها البعيدة  
وأن نلول وتشعر بامتلاء الزمن المتصرم  
تلك السنوات التي لم يعد لها وجود

أنه في قضاء الأيام الطوال  
دون أن نحس مرة واحدة ، أننا كنا ذات يوم صغارا  
أنه أيضا أن محاصرنا الأسوار  
في سجن الحاضر الملتهب  
شعرا تلو الشهر في الألم المفسجر

أنه المعاناة من هذه الأشياء  
والاحساس بشكل جزئى ضعيف بهذا الذى نشعر به  
ففى أعماق قلوبنا المخبئة  
تتمتعن ذكرياتنا الكلييلة الغائمة لهذا التحول  
ولكن دون عاطفة تهتز — أبداً

وهو — في المرحلة الأخيرة من ذلك جميعا —  
عندما نتجمد من الداخل تماما  
وتستمتع أشباح ذواتنا  
إلى العالم وهو يصفق للشبح الأجوف  
الذى يؤتب الإنسان الحى ■



# مدافعة

## خيرى شلبى

على الكتبة جهاز تمجيد كبير أيضا مفتوح على أحد  
عدوية !! .

بدأ لى أنى أحب هذه الأسرة رغم ذلك الصخب وهذه  
« الغلوشة » . وبدأ أيضا أنى رغم ذلك غير مستريح فى  
جسدى هذه مع كل ما يحيطونه من كرم واهتمام زائد كأنما قد  
زارهم بالفعل النبى . شىء ما فى أعمالي كان يمنى من  
الإطلاق والإنتماع الحقيقى . ذكريات البلدة اللطيفة التى  
راحت تحمىها الزوجة فى ود وحلاوة ؛ تذكرنى بالبلدة وبها هى  
نفسها أيام كانت صبية حلوة فاتنة تتمشيقها وتؤلف فى حبها  
الأخا والمواويل . . حتى هذه الذكريات الحميمة رحت  
أستقبلها بابتسامة شاحبة معلقة على شفى أكسرها أحيانا  
بضحكة جوفاء أو بهزة رأس غائب عن الوجدان . النكت  
العنيفة التى اشتهرت فى بلدنا زمتا طويلا لكونها مشاهد  
حقيقية لناس من أهلنا ؛ والنكت كان مجرد تذكرها بصيب المراء  
بهستيريا الضحك المتواصل إلى أن توجهه بظنه وتصبر عيناه  
كل دموعها . . حتى هذه النكت رحت أستقبلها هى الأخرى  
بضحك فاتر ولا أشارك فى حكي جوانب منها تزيد فكاهتها  
عمقا كما كان من المفروض أن يحدث . وكنت أشعر أنى ربما  
كنت السبب فى كل هذا الهياج الأسرى الصاخب إذ أن كل هذه  
الأصوات متطلقة للعمل على إرضاء مزاجى بأى شكل ؛  
صحيح أن فيها ما ينجم جهم للإستعراض الفطرى ولكننى  
أشعر كما لو كنت سيد الموقف وإذا مال مزاجى نحو صوت  
أسكت ما عداه من الأصوات ! .

أخيراً بدأ الشارع يتضح أمامى بصورة شبه جلية ؛ فعرفت  
أننى يجب أن أدخل حارة ، ها هنا يقع على ناصيتها دكان  
كبابجى ، فأظلم ماشيا فيها أتعثر فى بلاطها المريض المتفصص  
من بعضه ناهيا زلقا تحيط به أخاديد من مياه الغسل والمجارى  
ونظر القديم . البيت الذى أقصده ميمز ، إذ هو جديد نوعا ،  
وبارز عن كل البيوت بصلب أنيق مزودج يعمل فوقه ثلاث  
بلكونات ؛ البلكونة الأولى يحتلها رجل بلديان ؛ ليس يمت لى  
بأية صلة قريب ؛ لكنه يعرف أبى وأهل معرفة جيدة ، ويعرف  
أننى مغترب فى هذه المدينة من أجل التعليم ؛ وهو - كما يلوح  
لى كلما قابلته فى البلدة أثناء أجازة العيد - يحنى ويفندرى لأننى  
أنفرب من أجل التعليم متحديا الفقر الذى يعيشه أبى المعجوز  
الغليان يحمل إسخو الكثار ؛ ودائما يوصيى بأن أزوره فى  
منزله ، وقد وصفه لى حتى حفظته تماما .

رأيت نفسى جالسا فى داره . راح يستقبلنى يحفاوة بالغة .  
أحاط أبى وزوجه وأولاده ؛ صاروا يدللون يمزمون على  
بالعشاء ، يظهرون أمامى ذكاهم وشطارتهم فى المدرسة ،  
ويبرزون أطقم الأكواب التى اشتروها من السعودية حيث كان  
بلديان يعمل هناك لأكثر من خمس سنوات تبع أحد المفاولين ؛  
ويقدمون لى مشروبات متعددة تثبت لى أن عندهم أكثر من  
خلاق للمصير . فى الصالة المربعة ثلاث من الكتب البلدية  
وبعض كراسى متجدة من النوع المسمى بالأسبوطى . على  
الترابيزة - المصنوعة خصيصا لتلفزيون ملون مفتوح على  
التلفلية . على الرف راديو كبير جدا مفتوح على أم كلثوم .

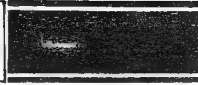
ثم بدا كأنني أهرق سر هذا القلق الذي يعتريني مشوحاً هذا اللغز الذي تم بعد إلحاح ، معلقاً إياي في فراغ كتيب مرور ! . ثم بدأ كأن هذا السرو ربما يكون رغبتي في أن أفرد بالرجل بلديان : فما أنذا - بشكل خفي - أتمنئ الفرض وأكاد أدير تدبيراً للإنفراق به ؛ لولا أن الأولاد يحيطوني تماماً بود واحترام وعواطف بريئة ساحت . شعور بالحرج المرير يكبلني فيها لو ظهر أمام الأولاد أنني راقب في الإنفراق بأبيهم ! هذا أمر سوف يشغلهم لأبد ! وسوف يزعجون منه لا محالة ! ويتساملون ما الأمر ؟ .

ثم بدا لي أن الأمر في غاية الفطاعة ؛ إذ أنني في حقيقة الأمر كما يلوح لي - كنت قد صادرت الخطة التي اتضح لي أنني في حقيقة الأمر جئت إلى هذا المكان من أجل تنفيذها - وهي أن أروم علامات الحزن والكدر على وجهي تمهيداً لأن أحكي عن شيء هام ضاع مني في زحام المدينة التي بلا خلق أو ضمير زوائد مثلاً وفيها مصروف الأسابيع المقبلة ! كتب الدواصة ، وأود شراء غيرها ! أزعم أنني أفكر في إرسال برقية إلى البلد أبلغهم فيها بالحرج غير أنني متخوف من شدة إنزعاج « الجماعة » عند تلقيهم البرقية ولهذا فسوف أرجئ الأمر مضطراً لحين السفر ! أزعم كذلك أنني أفكر في الإقتراف من صاحبة البيت الذي أسكن مع رفاقي حجرة فوق سطحه !! هذين من كل هذه المزاعم قلتي لي أن بلديان تركبه النخوة فيعرض علي قرضاً حسناً ! عينيده في جيبه العامر يغمزني بضع جنيهاً أدير بها نفسي مؤقتاً ، وإحنا أخوات يا رجل الملبان يكب علي القاضي مقيش داهي تعلق البلد ! . وحينئذ رأيته مقبلاً على مطاعم المدينة بواجهاتها اللامعة ثم أدخلها متنفخ الأوداج متفهما بللة فائقة في راحة الشواء الشهى التي تدبر



كيان وتوقف بأعماقي جوعاً ألبدا لم أكن أعلم قبل أني في رأيته جالساً على رصيف إحدى المقاهي التي لم أكن رأيت في حلاتها قط والجرسون ينحني أمامي واضعاً صينية حافلة بالأكواب والأطباق . ثم رأيته بين زملائه الطلبة في حوش المدرسة أمام « الكاتين » وأنا في مقدمتهم أسك طبقاً من المهلبية بالكزبرة كان السبب في أن أضحك مثلهم واكتشف أنهم جديرين بأن أحبه وأصاحبهم هكذا .

إنتم في أدنى رتب ملقعة تدور في كوب زجاجي وبدا أنني قد عدلت إلى منزل بلديان من جديد ولكن في حجرة أخرى بها سرير سفرى عليه فرش أشد كلاحه من بطانية خلقت الجيش التي تنطلي بها أنا ورفاقي في غرفة السطح ؛ تذكرت أن هذه الحجرة التي نجلس فيها الآن هي حجرة قبل الزواج . وكنت أشعر أن انفرادي به الآن يعبر عن رغبة قديمة شديدة الأهمية بالنسبة لي غير أنني لست أذكرها الآن على وجه التحديد !! ثم بدا أنني أشعر بالغثبان ؛ أكاد أقبأ روحي ؛ أفعل بعض حركات توحى بأنني أتعباً للإلتصاف مع أنني أشعر في قرارة نفسي برغبة في البقاء برهة لمعنى اكتشف سر حرصى الدليلين على هذه القرصة النادرة التي هي بين يدي الآن . إشد شعوري بالغثبان والمرارة الغامضة المبهمة بدون مقدمات وجددتني أفرك يدي قاتلاً للرجل بلديان ؛ ما يلزمش أن خدمته ؟ . فلذا هو قد قلت في التو قاتلاً ؛ شكراً يا حبيبي ما يلزمش انت ؟ . قلت بصحاسة : مش عايز فلوس ولا حاجة ؟ . إطلب ما يمشكش . تبسم الخبيث في عنه قاتلاً : يعني الحالة راجيه معاك ؟ . شمرت بأسنياء شديد من هذا التعريض المستر خاصة أن لحيته فيها إيماء ودى بأنه يأخذ عرضي هذا على نحو عكسي مظهر - بطريقة ملفوفة - إستعداداه لمساعدتي . تزأيدت ضربات قلبي واشتد عنفها فاشتد ضيق أنفاسي ؛ قلت دون نظر في العوالب : طبعاً رايجه والحمد لله إطلب وأنا رقيب ، جيب المؤمنين عمارة . ثم ارتفعت مفاصلي حين رفع عيني وسلطها في عيني بحيث شريرت لكته حميم مع ذلك ؛ أخف أن يتصادق لي العشم قاتلاً طب ورفيقي إلى معاك عشان اطمئن عليك ! قررت التعجيل بالإلتصاف ! . ثم رأيته أعود راكعاً في شارع كتيب عليه الضوء عريض بلاطات الأرض تتخللها أخاديد مياه عطنة والأرض زلقة والبيوت على الصنمين المتقابلين كنموذج متناهكة تترصده بعضها بعضاً من تحت الجفون الساجية وصوت صديقي بلديان يلاحقني من شرفة الدور الأول صائحاً : بس خد اما اقول لك ! اسمع بس ما تيقاش عيل ! وكان صوت ضحكاته الساخرة الصاعدة يجلجل في أدنى فيها أنزع نفسي من هذه الحارة إلى أفق عريض لا أدري مداه لكنه رمادي سواد بالرياح العنيفة المتعاصفة الملبية بالضباب والتي تكاد تقتلعني من الأرض ولم أكن أهرق إلى أين ينبغي أن أسير ولكنني مع ذلك كنت أسير مدافعاً دفع الرياح لي من جميع الاتجاهات !!



طفل مات ، فتعود إليه الحياة الفلم ، ولكن  
الراعب تقسم يموت . وقد كان هناك من اعتبر  
التنافس بين الأدب والمخرج مصدراً لشراء  
الفيلم ، وكان هناك من اعتبر ذلك التنافس  
تعبيراً عن زيف الفيلم وتشويهاً للرواية .

## الجائزة الكبرى

يعتبر الفيلم السوفيتي من جورجيا والندم  
إخراج تيجيز ابولادزي ، والذي فاز بالجائزة  
الكبرى الخاصة للجنة التحكيم في مهرجان كان  
١٩٨٧ بجوائز أخرى ، أحد أهم الأفلام في  
السينما المعاصرة على الصعيد العالمي . ولم تكن  
صدلة أن اختير هذا الفيلم من بين كل الأفلام  
السوفيتية الممنوعة ، والتي صرح بها في عهد  
جورباتشوف ، ليعرض على المؤتمر الدولي  
للمثقفين الذي عقد في موسكو عام ١٩٨٦  
للدعوة إلى نزع السلاح النووي وإحلال السلام  
في العالم . ولم تكن صدقة أن يتم اختياره من بين  
تلك الأفلام دون سواء ليعرض في مسابقة أهم  
مهرجانات السينما في الغرب والعالم ، وأن يفوز  
بها فلاز به من جوائز ، وإن اختلفت على أسباب  
اختياره مؤتمر موسكو عن أسباب اختياره وفوزه  
في مهرجان كان .

إن والندم هو الفيلم الذي يدير من سياسة  
الانفتاح وإعادة البناء التي يطويعها جوربا  
تشرين ، والتي حير بها الزعيم الكبير إلى عظامه  
أمام مؤثر المثقفين في موسكو عندما قال : وفي  
النهاية ، أهم شيء هو الإنسان . إن التقدم في  
هذا المجال أو ذلك إذا تربط بالحداثة الإنسانية  
على الصعيد الروحي ، أو السياسي ، وكذلك  
القصي ، يعني أن النظام الذي يسمح بذلك  
لا بد وأن يصلح لموضوع التشوك .

ولد تيجيز ابولادزي عام ١٩٢٤ في جورجيا  
وتخرج في معهد السينما بموسكو عام ١٩٥٢ .  
وفي ٣٢ سنة من ١٩٥٢ إلى ١٩٨٤ أخرج ١١  
فيلمًا ( ٥ أفلام قصيرة منها أربعة مع ريمز  
شيكندزي و ٦ أفلام طويلة ) وفازت أفلامه  
بأحدى عشر جائزة دولية قبل جوائز كان ،  
١٩٨٧ .

وشجاعة صنع فيلم « والندم » ، لا ترجع إلى  
تقديم الماضي ، وإنما للحاضر أيضاً .  
فالقيام من الإقبال الثلاثة التي تعيش في كل  
مجتمع في أي زمان ( الجدل والاب والحفيد ) ،  
والأب في الفيلم هو الذي يحكم في الحاضر ،  
وعنه يقول ابولادزي : أنه أعطى إن له ضمير  
مزوج ، وهو متغنى إلى درجة أنه لا يعرف  
أصلاً أخيراً من العصر ، وفي ألبانها هذه حيث  
تتفاقم عوامل إعادة البناء ، والذي أؤمن به  
أيماناً قوياً ، فإن أشتات هو الذي يسعون لكي  
يوجدوا بنا إلى الوراء ، إلى الماضي ،

وإنجيلهم « والندم » من صعدة مدينة ما ، في  
مكان ما ، وزمان ما ، ميكاتور وطافية بدعي

# مهرجان كان ٨٧ بانوراما شاملة للسينما العالمية

## سمير فريد

الجائزة الذهبية تمتعت فكرياً بالسينما الفرنسية التي  
لم تقم بها منذ أكثر من عشرين عاماً .

وبعض النظر عن الجائزة الكبرى يعتبر  
موريس بيالا من أهم المخرجين في السينما  
الفرنسية المعاصرة . وقد سبق أن اشترك في  
مسابقة كان مرتين ، وفي مسابقة فينيسا ، وفاز  
بأهم الجوائز الفرنسية وهي سيزار ولويس  
ديلوك ولويس ، كما فاز بفيلمه في فينيسا بجائزة  
أحسن عمل . و تحت شمس الشيطان ، هو  
الفيلم الروائي الطويل المأثر لمخرجه في ربيع  
قرن .

ومشكلة فيلم « تحت شمس الشيطان »  
الحقيقية ، وهو أول فيلم لمخرجه مأخوذ عن  
رواية أدبية ، أن السرواية الممنونة ينس  
العنوان ، كانت أولى روايات مؤلفها جورج  
برنانوس عام ١٩٢٦ ، ويعتبر من أشهر وأهم  
روايات الأدب التي عرفت بنزعة البنية  
الواضحة ، بينما عرف بيالا أنه ملحد ،  
وكذلك منتج الفيلم ، وعرف من مثل الدور  
الرئيسي جيرار ديناديو ، وكذلك مثله الدور  
الرئيسي سانتارين يوني ، أنها أقرب إلى الأجداد  
منها إلى الأسيان ، ولذلك فمعنى اشتراك  
الأدبية في فيلم عن رواية مؤلف متدين أهم  
يعيشون ، أثر على الأقل يلمعون بالرواية  
والجمهور ما .

وبالطبع اختلف النقاد حول العلاقة بين  
الفيلم والرواية ، فالرواية تدور حول رابع  
يشك عندما يفشل في انتقاد فتاة آتمة تفت  
عينيها من الانتحار ، وينتهي إلى الإيمان متما  
يلعب من الله سبحانه وتعالى إعادة الحياة إلى

وغم أن الملحق الرسمي يقول أنه للمهرجان  
رقم ٤٠ إلا أنه في الواقع رقم ٣٧ ، إذ لم يمتد  
مهرجان كان السينمائي الدولي في فرنسا ثلاثة  
أصوام منذ بدايته عام ١٩٤٦ ، وكان أول  
ممنظمة للمهرجان القوي يهتم بمثل هذا العام  
بمؤرر ٤٠ سنة على المهرجان الأول ، وليس  
بالمهرجان الأربعين !

وأياً كان الرقم فقد كان مهرجان عام  
١٩٨٧ ، والذي عقد في الفترة من ٧ إلى ١٩  
مايو مهرجاناً ناجحاً لأنه قلم بانوراما شاملة  
للسينما في العالم ، ويصعب وجود أفلام ذات  
أهمية جاهزة للمعرض لا تكن في أي من برامج  
المهرجان المختلفة سواء داخل أم خارج  
المنافسة . وهذا ما اعتاده نقاد السينما في العالم  
من مهرجان كان كل عام .

وقد تشكلت لجنة تحكيم المهرجان من أيف  
مونتان ( عمل - فرنسا ) رئيساً وعضوية كل من  
دانييل هيتمان ( صحفي - فرنسا ) وجيرار كان  
كالدبيرون ( منتج - فرنسا ) ولويس بولوس  
( خرج - اليونان ) ونيكولا بولانس ( موسيقى -  
إيطاليا ) وجيرمي توماس ( منتج - بريطانيا )  
ونورمان ميلر ( كاتب - الولايات المتحدة ) .  
والهم كليموف ( خرج - الاتحاد السوفيتي )  
وسومري سكوليموسكي ( خرج - بولندا ) .

## السفحة الذهبية

فاز الفيلم الفرنسي « تحت شمس الشيطان »  
إخراج موريس بيالا بالسفحة الذهبية ، وهي  
أكبر جوائز للمهرجان ، وكان هناك إجماع  
على أنه ليس أفضل أفلام المهرجان ، وأن



## أحسن ممثلة

لمازت الممثلة الأمريكية باربارا هيرش بجائزة أحسن ممثلة من دورها المسرحي في الستين منذ عام ١٩٦٨ في الفيلم الأمريكي «أناس عجلون» وهو رابع فيلم يخرجه السوفيتي أندريه كونتسلافسكي خارج بلاده منذ ألفتته في فرنسا عام ١٩٦٩.

ومن أهم أدوار باربارا هيرش ادوارها في أفلام «تحرير ل. ب. - جونز» «إخراج ولیم وایلر» و «صانعة الأخطار» «إخراج جيس بريدجز وكلاهما عام ١٩٧٠» و «أميركانا» «إخراج فليد كارديني الذي صور عام ١٩٧٩ وعرض عام ١٩٨١» و «هنا وأخرها» «إخراج وودي آلان عام ١٩٨٨».

هذه هي المرة الثانية على التوالي التي يثل فيها فيلم من إخراج كونتسلافسكي السينما الأمريكية في سباقات أفضل فيلم و أفضل المخرج عام ١٩٨٦. وكان من الطريف أن يشترك في نفس المسابقة عام ١٩٨٧ شقيقه المخرج نيكيتا ميخائيلوف بيليس «العيون السوداء» الذي مثل السينما الإيطالية، وكان من الأطراف أن يفوز فيلم أندريه بجائزة أوسكار ممثلة، ويفوز فيلم نيكيتا بجائزة أحسن ممثل.

ويعتبر أندريه كونتسلافسكي من اعلام السينما السوفيتية الجديده في الستينيات، وهو كاتب سيناريو فيلم «أندريه رولوف» الذي أخرجه أندريه تاركوفسكي عام ١٩٦٤، وأثار ضجة كبرى عند منعه من العرض، وعرضه لأول مرة في مهرجان كان ١٩٦٩. و «أناس عجلون» هو الفيلم الحادي عشر للمخرج الذي ولد عام ١٩٢٧ وتخرج في معهد السينما بموسكو عام ١٩٦١.

والفيلم كونتسلافسكي هي «الضيء والحماسة» ١٩٦١، و «المسرد الأول» ١٩٦٥ الذي فاز بجائزة أحسن ممثلة في مهرجان

موسكو عام ١٩٦١.



باربارا هيرش ممثلة في كان ١٩٨٧ م.

لبنسيا في نفس العام، وهي تاتاليا أرنيا سارودوا زوجة المخرج آنذاك، و «سعادة أسيا» ١٩٦٧ الذي منع من العرض، ولا يزال ممنوعاً حتى الآن، رغم سياسة الانفتاح وإعادة البناء، و «عش النسيلا» ١٩٦٩ من تورجينيف، و «الحال فاتها» ١٩٧٠ من تشيكوف، والذي فاز بجائزة القضاة في مهرجان سان سيستان عام ١٩٧٤، و «أخيه العلق» ١٩٧٢، و «سيريا» ١٩٧٨ الذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الكبرى الخاصة في مهرجان كان عام ١٩٧٩.

وبعد ألفتته في فرنسا، وهي إقامة عوالمقة السلطات السوفيتية التي تسمح له بالهلال إلى بلاده كلها أروا، أخرج كونتسلافسكي في الولايات المتحدة، وبالتحديد مع شركة كانتون أفلام الأربعة حتى الآن وهي «عشق ماريا» ١٩٨٤، و «القطار الحار» ١٩٨٥، و «مقطوعة للشخص واحد» ١٩٨٦، ثم «أناس عجلون» ١٩٨٧.

ولقد ذهبت الجائزة إلى من تستحقها بالفعل، بل إن الفيلم لا يتميز إلا بالأداء الرائع لباربارا هيرش في دور الفلاحه روث من لوبزينا، ووجه كلاجير في ديانا الصيفية للطفلة ديانا التي تأخذ ابنتها (١٦ سنة) وتحاول البحث عن جدودها الرقيقة هربا من المملكات السطحية حيث تعيش في نيويورك، وخاصة بعد طافها. ويعبر الفيلم بجمال من تيلاند الحيرة بين كالا من ديانا وروث على نحو يوحى بأنها يكملان بعضهما البعض رغم اختلاف «ثقافة» كلاهما.

## أحسن ممثل

فاز الممثل الإيطالي الكبير مارشيلو ماسترويان بجائزة أحسن ممثل في مهرجان كان ١٩٨٧ من دوره في الفيلم الإيطالي «العيون السوداء» إخراج السوفيتي نيكيت ميخائيلوف في أول افلامه خارج بلاده، وإن كان قد تم تصوير جزء من الفيلم في الاتحاد السوفيتي.

هذه هي المرة الثانية التي يفوز فيها ماسترويان بجائزة كان، وكانت المرة الأولى عام ١٩٧٠ من دوره في الفيلم البريطاني... ليو الأخير... و ماسترويان الذي ولد عام ١٩٢٤ في جنوب روما، واشترك في المقاومة ضد النازي، وسجن، وتمكن من الحرب في لبنسيا حتى نهاية الحرب يفوز بجائزة كان للمرة الثانية وهو يحصل بمجرور ٤٠ سنة على عرض أول أفلامه عام ١٩٤٧ وهو فيلم «البؤساء» إخراج ريكاردو فرويدا.

ولل جانب ادواره الكثيرة في السينما، وخاصة في الأفلام الفيلمي وفي الأفلام سكولا، ومنها «يوم غاص» الذي رشح عنه للأكسار عام ١٩٧٨ مثل ماسترويان العديد من الأدار

على المسرح، واماها ادواره في المسرحيات التي اخرجها ليكوتو.

يقول ماسترويان من دوره في «العيون السوداء» في التشرية الصحفية للفيلم وإن شخصية رومانو هي نموذج للشخصية الإيطالية: خياله واسع، سطحي إلى حد ما، ولكنه ليس ضعيفا، وعن عمله مع ميخائيلوف يقول «لم أندرس بأي فرق في العمل معه، فهو دائما يضحك ويلقي النكات ويهرب المثل يساعده بجمال. أنه يذكرني بفيليني وغيره من العظام حيث يفهم الممثل أنه يشارك في الإبداع والخيال».

وإذا كان أندريه كونتسلافسكي من اعلام السينما السوفيتية الجديده في الستينيات، لكان نيكيتا ميخائيلوف الذي ولد عام ١٩٤٥ من اعلامها في النصف الثاني من السبعينيات واولال الثمانينيات.

بدأ نيكيتا ميخائيلوف حياته الفنية ممثلاً في مسرح شوشكين وأثناء دراسته في معهد السينما بموسكو أخرج أول افلامه القصيرة «إن أعود إلى المنزل» عام ١٩٦٨، وتخرج في المعهد عام ١٩٧٠ بفيلمه القصير الثاني «يوم هاض» في نهاية الحرب و «العيون السوداء» هو الفيلم الروائي الطويل الثامن للفنان بعد في البيت وسط الغرام» ١٩٧٥، و «عيد الحب» ١٩٧٦ من سيناريو لشقيقه أندريه، و «مقطوعة ناصفة الليانو» ١٩٧٧ من تشيكوف، و «خس أسبابت» ١٩٧٨، و «أبولوف» ١٩٧٩، و «أرب» ١٩٨١، و «سندون شهود» ١٩٨٣. وإلى جانب الأخراج مثل ميخائيلوف أكثر من ٢٥ فليماً، كما مثل في فيلمه «مقطوعة ناصفة لليانو» و «أقارب».

وللمرة الثانية بعد «مقطوعة ناصفة لليانو» يستوحى ميخائيلوف أعب الكاتب الروسي العظيم توفولون تشيكوف ولكن إذا كان الفيلم الأول مأخوذ من قصة واحدة، فالفيلم الثاني مستوحى من عدة قصص هي «السيدة والكتب الصغير» و «زوجتي» و «طفلة عيد الميلاد» و «آنا». وقد كتبه للمخرج مع الكسندر أدانا شيان ومعهما كاتب السيناريو الإيطالي البارز سوسو شيكي دا كيكو.

يقول ميخائيلوف في التشرية الصحفية للفيلم أنه لم يفكر في صنع فيلم إيطالي من الشعب الإيطالي لأنه لا يعرف ما فيه الكفاية من إيطاليا، وإن «العيون السوداء» إيطالي، ولكنه كان يظن أن يكون فليماً سوفيتياً، وقال «كما في كل الأفلام السابقة، هذا الفيلم ولد من حاجتي للتعبير عن نفسي، وليس من أجل أي شيء آخر. أنني لا أضع الأفلام تحت ضغط أي إلهام، أو الأسوأ من ذلك، لكي أسافر، أو أحصل على الجوائز».



وقال الفنان الروس أن فيلم فلان ٨ ونصف هو فيلمه المفضل ، وأنه يشاهده مع كل الفرقى القنى قبل أن يصور أى فيلم ، كما شاهده أثناء الدراسة فى المعهد سبع مرات . وعن الفرق بين العمل فى موسكو والعمل فى روما قال أن العمل فى موسكو يتميز بوجود مسئولين عن الأمور المالية والإدارية يقلدون وقت المخرج من الضياع فى حل مشاكل هذه الأمور ، وإن المخرج فى موسكو يجد الوقت للقيام بعمليات كثيرة مع الممثلين . أما فى روما فلا يمكن مشاعلة الممثل إلا قبل دقائق من بدء التصوير . ولكنه سعيد بالعمل فى روما ، ويمن أن يكون قد نجح فى نقل هذه السماعة إلى المخرجين عبر الفيلم .

ولعلم « العيون السوداء » وهو عنوان مستمد من عنوان أغنية روسية قديمة ومشهورة عمل فى فيلم ، بل وساحر وأخذ يفيض بروح انسانية عالية ، وإن التقط الشجن الذى تتسم به أعمال تشيكوف ، والذى مبر عنه بمعرفة جوزيف هيفيس فى فيلمه « السيلة والكلب الصغير » ، وهو من المثلث الكلاسيكية فى تاريخ السينما السوفيتية . وقد كان « العيون السوداء » من أبرز الأفلام مهرجان كان ١٩٨٧ ، وأقوى الأفلام المرشحة لنيل « السعفة الذهبية » من قبل أغلب النقاد والصحف الفرنسية العامة مثل « لوموند » ، « كان كينما » بالظلمة مع أفلام المهرجان .

## مهرجان الفيلم الدولى فى كان

### مسابقة الأفلام الطويلة :

#### ١ - فرنسا

- (١) رجل عاشق اخراج ديان كوريس ( الافتتاح )
- (٢) تحت شمس الشيطان اخراج موريس بيالا
- (٣) ساحة الشرف اخراج جان - بيير ديس
- (٤) بير وجيلة اخراج جيرار بلان

#### ٢ - الولايات المتحدة

- (٥) الحيوانات الزجاجية اخراج لول نومانا
- (٦) اناس خيولون اخراج اندس كوتشا لوفسكى
- (٧) السكر اخراج بارييت شرودر

#### ٣ - ايطاليا

- (٨) وقائع موت معلن اخراج فرانكو روزى
- (٩) العائلة اخراج ايتورى سكولا
- (١٠) العيون السوداء اخراج نيكيتا ميخالكوف

#### ٤ - بريطانيا

- (١١) بطن معمارى بيتر جريناوى
- (١٢) ارفف اذنيك اخراج ستيفن فيريس
- (١٣) أريا اخراج روبرت الثمان - بيرس بيرسيفورد - بيل بيردين - جان لوك جودارد ديرك جارمان - فرانك

ودام - نيكولا من روج - كين راسل - شارلز ستروج - جوليان تيل ( الختام ) .

#### ٥ - ألمانيا الاتحادية

- (١٤) فوق سموات برلين اخراج فيم فينترز

#### ٦ - الاتحاد السوفيتى

- (١٥) النجم اخراج تنجيز ابولاذرى

#### ٧ - المجر

- (١٦) المخطوط الأخير اخراج كارولى ماك

#### ٨ - اليابان

- (١٧) سيد بيت الدعارة اخراج شوهي إيكاهارا
- (١٨) فسترنان : الطريق إلى النقاء اخراج ريتارو ميكوى

#### ٩ - هالى

- (١٩) الضوء اخراج سليمان سيسى

#### ١٠ - البرازيل

- (٢٠) قطار نحو النجوم اخراج كارلوس ديجوس

### مسابقة الأفلام القصيرة :

#### ١ - الولايات المتحدة

- (١) تحيل اخراج زيجينو رايوانسكى
- (٢) وجهك اخراج بيل لاملينتون
- (٣) مايترو اخراج الكس زام

#### ٢ - فرنسا

- (٤) تسويحات حل المداخل اخراج دافيد ارليش - جان اروان - سكيب باتا جيليا - بول جلايكي - جورج جريفين - آل جارزون - ييرجى كوسيا - بيوتر دومالا - كريستوف كيوس - ستانيسلاف لينا روتوفيتش - ماريتال فاناز - يان دينج اكسان - أ . ها - هوجوين كونيغ - لين فيم اكسا - هي يومون - شانتج جوناج - اكس - جورج شوز جينبيل - كلود لويت - دانييل سويتير .

- (٥) ترائس اتلاتيك اخراج بروس كريس
- (٦) الامنيات الاربعة اخراج ميشيل اوكيولوت

#### ٣ - ألمانيا الاتحادية

- (٧) متهى الروعه اخراج نيكول فان جوتيم

#### ٤ - كندا

- (٨) الرجل الذى يزوع الاشجار اخراج فريدك باك

#### ٥ - استراليا

- (٩) بالساد اخراج لورى مكليش

#### ٦ - المجر

- (١٠) موجه الاصبح اخراج جيولا ناجى

#### ٧ - يوغوسلافيا

- (١١) الموت الفاجىء وغير المتوقع للكونزىل ك . ك اخراج ميلوش رادوفيك

### أفلام طويلة خارج المسابقة

#### ١ - ايطاليا

- (١) اللقابلة اخراج فريكو فيليلي

- (٢) صباح الخير بابليون اخراج باولو فيتوريو تافاني  
٢ - فرنسا  
(٣) السينا والعيون اخراج جيل ولوران جاكوب  
٣ - الولايات المتحدة  
(٤) أيام الراديو اخراج وودي الان  
٤ - بريطانيا  
(٥) حيتان أغسطس اخراج ليندسي اندرسون

## أفلام طويلة عروض خاصة :

- ١ - الولايات المتحدة  
(١) اولاد العلف لا يرقصون اخراج نورمان ميللر  
(٢) نهضة أريزونا اخراج جويل كوهين  
(٣) شيء متوحش اخراج جوناثان دهي  
٢ - ألمانيا الاتحادية  
٤ - ماكيت اخراج كلود دانا  
٣ - فرنسا  
(٥) ريتشارد وكوزما اخراج بيتراتزك

## نظرة خاصة ( أفلام طويلة )

### ١ - الولايات المتحدة

- (١) نسخة عمل عن الملك لير اخراج جان لوك جودار  
(٢) البحث عن السعادة اخراج لويس مال  
(٣) تجمع كبار السن فولكر شوليتدوف  
(٤) انسان تحبه اخراج هنري جابلوم

### ٢ - الاتحاد السوفيتي

- (٥) جلي الانجليزى اخراج تينا زورهادزي ( الحتام )  
(٦) موت عادي اخراج الكسندر كايدينوفسكى

### ٣ - الدانمرك

- (٧) عهد بابيت اخراج جابريل اكسيل  
(٨) الواهب اخراج لارس فون تريير

### ٤ - فرنسا

- (٩) فندق فرنسا اخراج باتريس شيرو

### ٥ - بريطانيا

- (١٠) شهر في الريف اخراج بات اوكنور

### ٦ - إيطاليا

- (١١) كارت بومستل اخراج ميمى بييرليني

### ٧ - اسبانيا

- (١٢) بيت برنارد البا اخراج ماريو كاموس ( الافتتاح )

### ٨ - السويد

- (١٣) طريق الثعالب اخراج بويديريج

### ٩ - النرويج

- (١٤) المتوحش اخراج فيكي لوكيچ

### ١٠ - النمسا

- (١٥) ارض غريبة اخراج لوك بوندى

### ١١ - سويسرا

- (١٦) جينتش اخراج دانييل شميد

### ١٢ - بولندا

- (١٧) الحالة اخراج كريستوف كيسلوسكى

### ١٣ - الصين

- (١٨) فتلة من هونان اخراج اكسى فى

### ١٤ - تايوان

- (١٩) الرعب اخراج يانج دير-شانج

### ١٥ - تركيا

- (٢٠) أرض من حديد ، سياه من نحاس اخراج زولفو ليفانيللي

### ١٦ - الأرجنتين

- (٢١) صوفيا اخراج اليخاندرو دوريا

### ١٧ - كوبا

- (٢٢) رجل تاجع اخراج اوبرتوسولامى

## نظرة خاصة ( أفلام قصيرة )

### ١ - إيطاليا

- (١) مدينة السينا ٥٠ سنة اخراج برونو باريللي

## القسم الاعلامى أفلام طويلة :

### ١ - بريطانيا

- (١) رقصة من هناك اخراج واين وانج  
(٢) فندق الجنة اخراج جانا بوكفا

### ٢ - استراليا

- (٣) المشاعر الفياضة اخراج راجيموند لونجفورد  
(٤) آباء اخراج جون بواي

### ٣ - إيطاليا

- (٥) فرانيسكو روزي يهنود وقائع موت معلن اخراج كريستيني لينسكا

### ٤ - الاتحاد السوفيتي

- (٦) هل من السهل أن تكون شابا اخراج يوريس بودنيكس

### ٥ - الصين

- (٧) المذبح الاسود اخراج جياكسين

### ٦ - مصر

- (٨) عودة مواطن اخراج محمد خان

### ٧ - تونس

- (٩) السينا العربية الفتية اخراج فريد بوجدير

## السينما والادب ( أفلام طويلة )

### ١ - ألمانيا الاتحادية

- (١) بايلاس اخراج فرانكو زيفريللي  
(٢) ريجوليتر اخراج جان بيير يونيللي  
(٣) دون كيشوت اخراج جورج وليم بايست

(٢) ماتيو انخراج جون سايلس ( الختام )

(٤) الشارع انخراج جيري شاتسبرج

٢ - كندا

(٥) حليقة حيوان ، ليلة انخراج جان - كلود لوزون

(٥) الافتتاح

(٦) لقد سمعت الحوريات تقف انخراج باتريشيا روزما .

٣ - بريطانيا

(٧) حيث كنت تمنى أن توجد انخراج داليد ليلاند

(٨) ريتا ، سو ، ويوب أيضا انخراج الان كلارك

٤ - بلجيكا

(١٩) المكحلة انخراج باتريك كوزنود

(١٠) عرس الجليل انخراج ميشيل خليفي

٥ - المجر

(١١) حدودية مجرية انخراج جيولا جازداج

(١٢) طاحونة جهنم انخراج جيولامار

٦ - استراليا

(١٣) حل الجليل انخراج فرانك شيلاند

٧ - فنلند

(١٤) ضلال في اللجنة انخراج اكس

كوريسماكي

٨ - اليونان

(١٥) الصورة انخراج نيكولابا تاكيس

٩ - هولندا

(١٦) يوميات عجز مجنون انخراج ليل رادما كرسى

١٠ - يوغسلافيا

(١٧) لللاك الحارس انخراج جوران باسكاليفيتش

١١ - تركيا

(١٨) ديلان انخراج أردين كيرال

عروض خاصة :

١ - مصر

(١) اليوم السادس انخراج يوسف شاهين

تكريما لاسم الفنانة داليدا

أفاق السينما الفرنسية

( أفلام طويلة )

(١) الرده الاخر انخراج جنييف ليبرى ( الافتتاح )

(٢) فلوش انخراج جان - بيير ولوك داردينى

(٣) حب في باريس انخراج مرزاق علواش

(٤) ليلة هادئة انخراج جى جيلز

(٥) قلوب مقاطعة انخراج ستيفانى ماريل

(٦) القول انخراج سيمون أدليستين

(٧) قلب مشغول انخراج شانتال بيكولت

(٨) لوكرافى انخراج فينست لوبارد

(٩) شهادة شاعر يودى اغتيال انخراج فرانك كاسينقى

( الختام )

٢ - إيطاليا

(٤) عابدة انخراج كليمتى فراكاس

(٥) الوسط انخراج كارلو ميتوى

(٦) الا انسان انخراج مارسيل ليورى

٣ - فرنسا

(٧) لويز انخراج آبل جانس

(٨) نجوم الاويرا انخراج الان دولت وايف جيرو

٤ - الاتحاد السوفيتى

(٩) يوريس جودانوف انخراج فيرا سترويفا

تكريم خاص

(١) جان دارك انخراج روبرتوروسيللى ( إيطاليا )

(٢) معركة السكة الحديدية انخراج رينيه كليمو ( فرنسا )

(٣) منتصف الليل ميشال ليسين ويبل وابلند ( الولايات المتحدة )

(٤) درس في السينما انخراج ريتشارد بروكس ( الولايات المتحدة )

أسبوع النقاد السادس والعشرين

( أفلام طويلة )

١ - فرنسا

(١) حيث توجد انخراج الان بيرجالا ( الختام )

٢ - إيطاليا

(٢) الملك الجديد انخراج باسكوال ميسوركا

٣ - ألمانيا الاتحادية

(٣) ونفس الشيء لك انخراج النجا فرائكى وفال ليفى

٤ - اليونان

(٤) الشجرة التي نجرحها انخراج ديموس أفديوديس

٥ - نيوزيلند

(٥) نجان انخراج بارى باوسلاى

٦ - الاتحاد السوفيتى

(٦) رسائل انسان ميت انخراج قنسطنطين لوبوشانسكى

( الافتتاح )

٧ - بوركينا فاسو

(٧) الاختيار انخراج ادريس وودراجو

نصف شهر المخرجين التاسع عشر

( أفلام طويلة )

١ - الولايات المتحدة

(١) اللجنة انخراج ديان كيتون

(٢) بيت الشجاع انخراج لورى اندرسون

## أوقات سعيدة

ما كتب ثم كتابة مثله . عندما أضع نقطتي التاء تحت الحرف أو نقطة الباء فوقه كان يتور ويقبلها عكنته . وكانت أمي تأتي في الوقت المناسب ، لتتزين خلفها وتحنى على الابتعاد ، وهي تحاول تهدئته . في النهاية كان يرتدي ملابسه ويخرج ، ولا يأتي إلا بعد أن تكون قد غنا ، فيتبس بيننا على السرير .

كانت أمي قد أنهت كل شيء . لكن الوقت كان مازال مبكراً فلم تحضر الغداء . سألت أبي ، فسألني أبي . فقلت لا . كنت قد أكلت الكبدية والفتنة أمام الوابور . ثم قليل من الأرز والشوربة مع جناح في مرة أخرى . وكانت أمي قد أتت لأبي بالرقية والرأس في صحن . وجلست هي تمصص الجناح الباقي والرجلين . أتت أمي بصحن الموز والبرتقال ووضعتهم أمامنا . فقرت موزه لأبي فأبى . ناولني الموزة وأنا أفسر برتقالة . واستغرقت - أثناء مسامرعتيها - في تقشير برتقالة لأبي .

وشوشت في أذنه فابتسم . ابتسمت هي أيضاً ، فابتسمت أنا كذلك . أخذت الأيدي الباسمة والعيون المشعة بهجة تأتي بإشارات لم أفهمها ، لكني تابعتها بشغف . قالت باستعفاف وقد شجعها وجود أبي :

— تقوم يا خويا وتيجي بالمعجل .

انتهت بحماس :

— اروح فين ؟

— تروح دكانه عمك على حصص . تقول له علينا كام ..

كان دكان حصص في سوق الخبية . قريباً من بيت خالتي . وكنت عندما ترسلني أمي إلى الدكان . أظل ألعب مع أولاد خالتي ، حتى تهرن وتحنى على العودة . وعندما كنت أتكهن بأنهم مازالوا في المدارس كنت أحرص رافضاً التحرك . للمسافة بعيدة . في هذا اليوم كنت على أتم استعداد لتلبية أي أمر حتى لو كانت قد ظلت من الذهاب بيني وبينها دون أن يسمع أبي . كنت سوف أذهب مسروراً وأعود مسروراً . كانت قد اضطرت البارحة ، لكن الجو كان صحواً في هذا اليوم . الشمس ساطعة ، والأرض مبتلة تجف على مهل . وبربك صغيرة تكونت عند ملتقى حواف الحجارة البازلتية الكبيرة المنسولة ، والنقر المسلة التي تكونت في وسطها مع مرور

## محمد محمود عبد الرازق

اليوم يوم عطلة . استيقظ أبي متأخراً ، أخذ حماماً ساخناً ودخل الحجرة بملابسه الداخلية والفوطه تغطي رأسه ، تبعته أمي ، بعد لحظات تقاطرت على سمعي أصدااء حديث ودي وضحكات صغيرة ، وضعت له غدة على الخصيرة بالصالة . أخذ يقرأ الجريدة . كانت أمي قد روقت الحمام ، ووضعت البطة على نفس الوابور الذي سخنت عليه الماء لأبي ، بعيداً عن الحفنية . جلست أمام الطويلة تحضر الملوخية وأبى يقرأ الجريدة . كان عندنا موز وبرتقال الأبخرة تتصاعد في هذا الجو الشائقي وتمتزج . أبخرة الاستحمام وأبخرة البطة على الوابور ودخان السجاير والرائحة الصابون والرائحة الموز والرائحة أبي . كأننا في يوم عيد . صبح الجو بروائح السعادة . لم يعد ينقصني إلا أن أستحم أنا أيضاً وأرتدي الثياب الجديدة . دار بينهما الحديث الودي مره أخرى . كان حديثاً ودوداً تتخلله ضحكات صغيرة .

يبدو أن أبي قد يش من تعليمي حروف الهجاء . لم يطلب من أمي الطباشير . ولم يزعجني حتى يصل إلى الألواح الخشبية المكشوفة في الصالة ويبدأ في الكتابة . كان يطلب مني قراءة



الزمن . برطعت كمهر صغير يقفز فرحاً . في ومضة البرق كنت أمام دكان حصص . كان الرجل جالساً في دكانه الصغير المسدحج بالأدراج الصغيرة الممتدة حتى السقف ، ينش الذباب . لم يكن هناك ذباب . لكن المنشة الليف كانت في يده يحركها وهو في حالة نعاس ، وكرشه مسترخ أمامه . كان عرضه يكاد يقترب من عرض الدكان . ومحيط كرشه يعوفه عن الالتفات للمادى . كان لا يقدر على الحركة بحرية . كان يمشي بين صفى الأدراج . والمفاظ التي تقص بها الأرض ، في بطء شديد وحرص أشد . فتحت التوتة دون أن يقوم من مقامه . قال :

- قرشين لا نكلة

هممت بالقول فاستوقفني ، وأعطاني حبة لب . لم أكن فاضيا للقرقرة لللب . وضعته في جيبي أثناء انطلاقي : « قرشين لا نكلة » ١ . لم لا يقول « قرشين ونكلة » ١ ؟ . ما الفرق بين : « لا » و « و » . هؤلاء الكبار لهم أسوال غريبة ١١ .

كان أبى هو الذى فتح لى . وقف في الصلاة بملابسه الداخلية مصعوقا :

- قوام كده ١١

وضع يده على قلبى . ذهلت أسمى . خرجت وهى تلم شعرها بيديها غير مصدقة :

- رحمت ياوله ؟

- أبوه

- قال لك كام ؟

قلت وأنا أحاول إخفاء عاويات السيطرة على انقاسى :

- قرشين ونكلة

نظرت أسمى إلى أبى . قالت أن الرجل قد خرف . فهى لم تأخذ منه أسمى سوى بقرش ونصف ، وكان عليها ثلاثة مليعات من أول أسمى . كانت تزور أمتهما فسمت عليه في طريق عودتها ، واشترت بئكه عسل وبهلم طحية . فيصبح المجموع قرش ونصف وثلاثة مليعات .

قال أبى مستهيا :

- يا سبى ..

- لا ياسى فهمى .. دول اربعة مليم زيادة .. هوو احنا بتنى الفلوس .

- هافوت عليه بكرة ..

- لا .. لا .. الراجال ده لازم نغيره .. دى بقت عينه فارقة ..

لم أعرف سبب اللخطة التي حدثت . أخذ أبى يتجول في الحجرة والصلابة والمطبخ وراء أسمى بملابسه الداخلية . جلسنا على الخصيرة مرة أخرى . عادت البسمة إلى الوجوه . بدأت الأيدي الهاسمة والعيون البهيجة ترسل إشاراتنا . ضحكنا

أسمى ، فضحك أبى ، فضحكنا أنا . انتهز أبى الفرصة وتودد لى . طلب منى برقة علبية أن أذهب إلى عم حصص مره أخرى . أعطاني قرشين وورقة صغيرة . زعقت أسمى في وجهى :

- أمش على مهلك .

هممت بالخروج مبسبا وأنا أقول لها لا أتعب . زعقت مره أخرى أمره فلم أرد عليها انجحت ناحية الباب . استوقفني أبى ملاحظا :

- احتنا مش مستعجلين ..

- ابتسمت .

- أمش على مهلك عشان ما تتعبش ..

- حاضر .

قالت أسمى بطريقة ودية للغاية :

- وإذا حبيت تلعب مع ولاد خالتك زى كل مرة زى بعضه . لم أرد عليها .

لماذا يا امرأة ؟ . كل مره كنت تزعق لى . ولا تنسى أن تزعقى خالتى عند زيارتك لها أو زيارتها لك ، لأنها لم تعرف المستولية طول عمرها . ولا تعرف معنى أن يكون وراء المرأة رجل ، يأتي مهدودا من الشغل ويتسطر الغداء . وكان من نصيبها رجل طيب - وأحيانا تقولي : « أهبل » - لم يعرف كيف يشكها ، وتركها على كبها . وأنها طالعه لأماها . وأحيانا تضربني بشل ، مما يضطرنى إلى شتمك ، والفرار من وجهك ، والعودة - في كثير من الأيام - إلى بيت خالتى ثانية .

كان من عادت في مثل هذه المشاور أن أمشى متلكتا ، أنظر إلى الأرض والشبابيك والجدران وكل دكان . وكنت أجد في الكناسة الملقاة بجوار أبواب التجارين وصانعى الأحذية بعض الأشياء التي تتغنى في لمعى : قطعة خشب صغيرة ، سبور وقطع جلدية مخفلة الأشكال سوداء وبهية وبهية ، قطعة شمع أو دوبراة أو ابرة مقطوعة أو مسامير معوجة نسي أن يرفلها متناطيس صبي الخذاء من الكناسة . اليوم لم تكن به رغبة سوى في العدو للعودة السريعة إلى البيت . في لمح البصر كنت عند حصص . لن يزعل أبى إذا عصيت أمره . أبى في ساعات صفوه طيبا للغاية إنه يخاف على . لكنى لا أتعب من الجرى . في لمح البصر كنت أمام أبى . كأننا مازال بملابسه الداخلية . غاب قليلا قبل أن أسمع به يخرج من الحجره . أخذ يبحلق في الزجاج قبل أن يفتح . فتحت له كفى الصغير ليلتقط من ياطها الككلة . وقف مشدوها ثم تفهقه بصوت عال . خرجت أسمى وهى تلم شعرها بمبنديلها ، وتنتظر إلى في حجرة ختونة . أرادت أن ترسلنى بعد الغداء لأنى مع أولاد خالتى ، لكنى رفضت . ظلا طوال اليوم يهقهقان . وكنت أقهقه أنا أيضا جلدان فرحا ، فيحتضنان ويقبلان ويسألان عما يضحكنى فأضحك ◆



وهنا يتبين أن تتوقف قليلا  
أمام هذين البيتين اللذين يجتارهما  
الشاعر ليصدر لنا بها الديوان :

الشاعر هنا يتحدث عن أميرة  
على بابها الحرس ودون الافتحام  
بابها خاطر وعذائير .. فهي لم  
تصرف ( الدنيدبان ) ولم توفد  
الشمعدان لكن يمس الشاعر  
بالأمان ومن أجل ذلك لابد من  
الافتحام ..

يقول : يابابها الفضي  
فلتفتح .. الشوق مفتاحك  
والعنوان . موسيقى البحر  
السريع للملوءة بالسنونور ،  
والأنفاظ التي تصور الجسو  
الأسطوري . كل هذه العوارث  
لا بد أن نضمها في اعتبارنا لئلا  
تدخل إلى عالم هذا الديوان .

وقصيدة ( تحولات ) ص ١٠  
قصيدة مليحة بالتحندي والأصرار  
على الافتحام فيها يصور هذا  
المجتمع الذي يتجاف من الشمس  
وهي من مقطوع بحر الكمال  
( مستغلان مستغلان لعن )  
يقول فيها :

يقذف تضيح . ومن غدا تأن  
مستغبر الأراء والسمة  
أن يعرفوك .. فكيف تعرفهم ؟  
ولقد كسبهم صفرة الخويت  
وتكحلّت الرعب . أهيبهم  
وبشهوة أحنى من الكبت

ثم يأتى الصوت الأحمر  
ليقول : الفتد تفتحم الجذور  
بسم الرطف في البيت . وبعلى  
الصوت هاتفا : لا تسألوني في  
عماكم من بعض ما ضمت  
من وقت . فهم ليسوا قضائهم  
يروح لهم بالسراجيمهم بمدون  
في السيت ( من كان منكم بلا  
خطية فليرمها بالحجر ) .

يقول الشاعر :  
أفقدت تفتحم الجذور لكي  
تسرى بسم الرطف في البيت ؟  
لا تسألوني في عماكم  
عن بعض ما ضمت من وقت  
لستم قضائي . لن أبوح لكم  
فجميعكم تغلون في السيت  
وهكذا نجد التحدي والأصرار

تلك الصورة التي تحرك النفس  
وتعمق المعنى لتسرى فيها الحياة  
والحركة كما أن قصائده لقيت  
رواجا واستحسانا في ندوات  
الشعر ومحاولة لما فيها من صدق ،  
ولقد وفق الشاعر في اختيار  
الوزن والقافية وهما المظهران  
الأساسيان للشكل الشعري  
وما يميز عن الجسو الفضي لدى  
الشاعر . والحقيقة أن الشاعر  
عبد النعم الأنصاري تسليح  
للشعر بطلاقة حرية واسعة تجمع  
بين التراث والماصرة وبخبرة  
حياته في الواقع فمزج الواقع  
بالخيال من خلال تجاربه للمعاشة  
وقدم لنا رؤيته لكائنات الرؤية  
الشعرية العميقة والشاعر أولا  
وقيل كل شيء فرد له نظريته  
الخاصة وقصيده إنما هي تأكيد  
لذاتية وفي نفس الوقت لفضاله  
مع مجتمعه الذي يعيش فيه ولا بد  
للمجتمع أن يطلع بدوره في  
شعره .

يقول في مقالة الديوان :  
أمير . لم تصرف ( الدنيدبان )  
عن بابها وتوفد الشمعدان  
يابابها الفضي فلتفتح  
الشوق مفتاحك والعنوان

## نقد وتحليل : مصطفى عبد الشافي

صدر عن منشأة المعارف  
بالإسكندرية عام ١٩٨٤ وقد  
صدر له من قبل ديوان ( الخفيات  
الساقية ) عام ١٩٦٩ م من دار  
الشرق الأوسط بالإسكندرية .  
والشاعر عبد النعم الأنصاري  
من مواليد ١٩٣٢ .

وقصائد الديوان تبدأ من عام  
١٩٦٧ حتى ١٩٨١ م . وإذا  
كانت الموسيقى هي المحصور  
الحقيقي للشعر العربي فإنا نريد  
أن تبدأ الرحلة في الديوان من  
هذا المحور فإتباع الموسيقى لدى  
الشاعر من بحر وتفعيلة وروي  
وقافية يتناسب طوامة دون تكلف  
أذ يأخذ من نظرية العروض عند  
الخليل بن أحمد حجرها وليتها  
ليعطى لنا موسيقاه وقصائده التي  
تدلل على تعمقه داخل التراث  
الشعري وتنبع موسيقى الشعر  
عنده من إيمانه بجهود السابئين  
من شعراء وعروضيين وقد  
لا يندش القاري حين يراه  
تقليدي الوزن ملتزما بمعمود  
الشعر العربي لا يخرج عنه .

والتمثيل بالصورة سمة من  
سمات الشاعر وهو يميزه من  
ميزات الشعر في كل المصور

على اتحام الصعاب والموت في  
سبل المذنب فيقول :

أوغلت في تيهي . وأوغلت  
وأنا وراك حثيثا كنت  
أمشي بأوزاري على كسفي  
فغنى غيد الأرض من تحتي ؟

ثم بأن دور الكلمة وهي على  
الشفاة فهو لم يثن عهدا مثليا  
خانت وأمانته لا تعود إلى قيادته  
إلا إذا عادت فله فيها أسرار  
سيملكها وحده ثم يعود  
للصمت . يقول :

يا كلمة كانت على شفق  
ما خنت عهدي مثليا خنت  
هيهات الحاني تعود إلى  
قيساري إلا إذا عدت  
لي فيك أسرار سيملكها  
وحدي غدا . وأعود للصمت

والشاعر موقوف للكلمة  
سلاحه ، فالكلمة هي الحق  
والنبر كلمة الحق لا ينكرها حق  
لـو أصبحت جبلا شفتيه ،  
فالكلمة سلاح هو عين تبيت  
وعى ، وهو لا ينكرها ففى البدء  
كانت الكلمة والفصيدة بعنوان  
( الكلمة ) ص ١٢ وهي من بحر  
البيط :

-- مستغلن فعن مستغلن  
فعن -- يقول فيها :

تبت حرو في .

وأبدت عجزها لفق  
ماذا أسميتك تلك الآن شملكتي  
فأنت عاري . الذي أحيا لأهله  
مفاخرأ . ونياشيتي أوسعتي  
وأنت لى في ظلام المنهى قيس  
وأنت شاهد حق لوق مقبرق

والفصيدة تعبر عن وقع  
الكلمة على الإنسان ، وبسوطها  
الكلمة حتى أنها تحرق صاحبها  
ويكتوى بها ، وهي لنواة الحق  
والحكمة ففى البدء كانت الكلمة  
يقول :

في البدء كانت  
وكان الكون مملكتي  
وكم تزل - بعد - سرا في غيظي  
ومثليا يكتوى بالثار حاملها

## حللتها واكتوت

من حُرّها رثي  
وحين أمضى بها من ذاسيعي  
منكم ؟ لا بحث عن أروى  
وعن لقي

فالكلمة هنا مجازا وهنا  
تعبرها وهي أسلوب التضام  
ومعها اختلفت لأن تخرج عن  
النطق والحروف وهنا لذكر يتنا  
للشاعر حسنا بن ثابت إذ  
يقول :

وان أشعر بيت أنت قالته  
بيت يقال إذا أنشدته صدقا  
وشاعرنا الأنصاري يتعامل  
مع الكلمات بصفتي وقدعيا  
قالها : ( الكلمة ) إذا خرجت من  
اللسان لم تجاز الأذان . وإذا  
خرجت من القلب وصلت إلى  
القلب ) .

لذا كانت الكلمة المعبرة محور  
الشعر في القديم والحديث . وفي  
قصيدته ( الطريق إلى قرطبة )  
ص ١٠ وهي من بحر البسيط -  
مستغلن فعن مستغلن فعن --  
يقول فيها :

رأيت قرطبة بالغار تفتسل  
رأيت هذا بها للذئب تكتسل  
رأيت هنا تحتها والظلام في  
عوي نهار خبث خضر المشتعل

وقرطبة هنا مثل رمز للعناب  
الإسلامي والحضارة العربية التي  
اقتدناها ، والشاعر عندما يقى  
على قرطبة إنما يبكى على المجد  
الضائع كما بكى إقبال من قبل  
وعلى العزة التي فحبت أليها .

وموقف الشاعر من مدينة  
( قرطبة ) ليس هو موقف الشاعر  
من المدينة الماصرة كما تراها لدى  
الشعراء المعاصرين لأن  
( قرطبة ) ليس مدينة يعيش فيها  
الشاعر ويتسلى من ضجيجها  
ولممن عوادم سياراتها وازدحامها  
بالشر ولكنها هنا هي وحضارة  
وعيد إسلامي يمتد إلى الشاعر أن  
يستعيدا مرة أخرى بين يديه .  
وتراه يعيش بوجوده أنه فيها من  
خلال ما رواه أبوه عنها .  
فيقول :

أكاد أعبد همار وأه أني  
عنها . وما قاله عشاقنا الأول  
أكاد أسمع رغم العين حسنها  
تقول : أقبل فأنت المثلث البطل  
ورغم ما يشه الشاعر من  
أحاسيس تجاه قرطبة المدينة  
والرمز إلا أنها لم تزل غيالا ولم  
تزل شيئا بعيدا المثال للبسة له  
فيقول في نهاية القصيدة :

بعيدة لم تزل يا عين . قرطبة  
بعيدة . وجوادي معه الكليل  
بعيدة يا جوادي لا تزال . فهي  
يوما مستبقة لها ؟ أم يتنهي الأجل  
وفي قصيدته ( حلى باب  
الأميرة ) ص ٧٨ التي اختارها  
الشاعر عنوانا للديوان وهي من  
بحر الشاذلك - فعن فعن فعن  
فعن - نجد الرمز للأميرة هنا  
ما هي إلا رمز للكلمة أو رمز  
للحربة أو رمز للحسر . يقول في  
مطلعها :

مولاي . هيدك عند الباب  
لم يأنذ يمد له الحجاب  
تعب دامي القسطين وما  
يبليه سوى عطر وكتاب  
ولكن بالرغم مما تنفى به في حله  
القصيدة إلا أن الحرية لم تفتح له  
بابها فهو لم يزل واقفا عند الباب لم  
يخطو خطوة نحو الداخل فهو  
ينهى قصيدته بقوله :

الحسن حلى شفق يضيح  
ويمنعه غشك الحجاب  
أي أن صوته لم يخرج الجدران  
ويصل إلى سامع لمحبة التي كما  
قلنا عنها في البداية إلا أنها الحرية  
أو الكلمة للصادقة أو مصر . أما  
في قصيدته ( الأسكنديّة ) ص  
٨٣ .

وهي من بحر الكامل -  
متغافلن متغافلن متغافلن -  
فالإسكنديّة كمنية متميزة على  
مدى التاريخ تبقى بها كثيرا من  
الشعراء بما في ذلك شعراء اجانب  
مثل ( كفايس ، كسطنطين  
بالاماس ) أما في العصر الحاضر  
فكساد لا ترى شاعرا من  
الإسكنديّة إلا ينفق بها . تلك  
القيمة التي لها حضورها التاريخي

والحضاري على مدى الأزمنة منذ  
أن بناها الأسكندر عام ٣٣١  
ق . م -

ومن هؤلاء الشعراء : خليل  
شبيب ، عبد العليم القبالي ،  
أحمد الشعرا ، أدوار خا سعد ،  
أحمد فضل شبلول .

وتسان قصيدة الأنصاري  
تضيف هنا جنيها لسيوفنية  
الحب التي عزفها كسا حزين من  
الشعراء في مدينة الإسكنديّة .

ومن خلال القصيدة نلاحظ  
أن الشاعر عبر عن الإسكنديّة  
بأن لها سمها الخاص وطابعها  
المنيز فهي لا تنتمي إلى الأعاجم  
أو إلى العرب ، ويضع لنا ذلك  
منذ أول مقطع في القصيدة حيث  
يقول :

من أين هذا العطر والأواب ؟  
لا الروم تعرفها . ولا الأعراب  
من أين تشدوني عيونك زرقه  
مواج . وعلى الشفاة ضاب  
أسكنديّة ما الذي تبدلته  
من فتنة عفو لها الألباب  
ثم يقول أن الإسكنديّة هي  
مهبط الفن وملاذ الإبداع :

للفن فيك . وللمهوى أرياب  
ولكل رب مذهب وكتاب  
وبكل أرض من غراسك كومة  
وبكل أفق من ينمك شهاب

والشاعر عبد النعم الأنصاري  
من الشعراء الوجدانيين كما يقول  
الدكتور عبد القادر القط عنه وكما  
نرى ذلك من خلال قصائده ومع  
الفرق الواضح في تجاربه وتعبيره  
وصوره يبدو تأثره واضحا بأحد  
كبار الشعراء السويديين  
السابقين وهو الشاعر ( محمود  
حسن إسماعيل ) .

لكن ما يميز الأنصاري أنه أقل  
حفة في الشعور وأقل جوحا في  
الخيال وأنه يحاول ما استطاع أن  
يربط بين التجربة الذاتية وواقع  
الجمتمع فجاء ديوانه الثال ( على  
باب الأميرة ) ليكمل مسيرته في  
عالم الشعر العربي بالكلمة  
الصادقة والصورة المعبرة والرؤية  
الماصرة

## الموتى وعالمهم في مصر القديمة

كتاب : أحمد صليحة

### تعليق : أ ح

مصر ورومانا أثر هام في حفظ تلك الأجساد ، حيث تمسح الرمال الساخنة الرطوبية فتعمل على تجفيفها وليس من شك أن رؤية تلك الأجساد حينها كانت الرياح وعوامل التصرية تزيل الركام عن المكسرة ، هي التي أوحى بفكرة استمرار الحياة بعد الموت . ومن ثم حرص المصري على تزويد الراحلين بالأغذية بشيء من الزاد والمتاع ثم حرص على تحنيط الجفنة بالحنط حتى يرفع نقل الركام والأحجار ثم صندرت موتاه ، كما صنع لهم صناديقا لحفظ أجسادهم .

أدى هذا التطور نتيجة عكسية فبدلاً من أن يحفظ للموتى جسد ، ساعد على سرعته تحلله ، حيث فصل الصندوق أو التابوت الخشبي عن الرمال الساخنة التي تتسرب رطوبتها ، ومن ثم كان على المصري أن يتكسر وسيلة لحفظها ، ففي البداية أخذ يلف الأجساد بأشرطة كتانية لفا يحكمها راض فيه أن يفصل الأضغاث تفصيلاً ثم غطاه بالحنط حتى يحفظها حيثما كان صمد أحياناً إلى تكوين الوجه ليقضى عليه سمة الحياة .

ثم عهد له أن يخلو جوف الجثمان من الأحشاء التي تتعرض للتعفن والتحلل . وحفظها في أوان حجرية صورت صورت أحياناً بيضة غلوات مسحرة تدعى أولاد حوروس وهم ابن أوى والصقر والقرى ، أما الرابع فكان بيضة إنسان أما الملوك فلأصصاً بأوعية ذهبية صنعت في صورة المومياة كما نرى في كنز توت عنخ أمون .

ثم ارتقى فن التحنيط حينها استخدم المصريون ملح النطرون في تجفيف أجساد موتاهم . فكان المحنط يعتمد إلى أحداث قطع في جنب الروميا ، ويولج فيه يده ليخرج الأحشاء ، أما الملح فيستخرج عن طريق الأنف ثم يغمر الجثمان في ملح النطرون الجاف ، الذي ينض الرطوبة من أنسجة الجسم دون أن يؤذي بشرته ثم يمشى الجوف بأنفسه مشعة بالراتنج . وقد عمد

هذا هو السر في الارتباط الوثيق بين الحضارة الفرعونية وعقائده الموت والآثار الجنزية ، فهي مثل المصدر الرئيس لمعلوماتنا عن مصر القديمة وتراثها الحضاري ، وبفضلها أمكننا أن نرسم خطى تطورها منذ أن شاد سكان قرية مومة أول الكواخيم الطينية في الألف الخامس قبل الميلاد وبدأوا أول محاولاتهم لزراعة الأرض واستئناس الحيوانات ، وحتى تخرج الاسكندر فرعوناً في مبدع يتشاح رب عيسى وتلقاه وحى أسون في واحدة سيرة عام ٣٣٣ ق م .

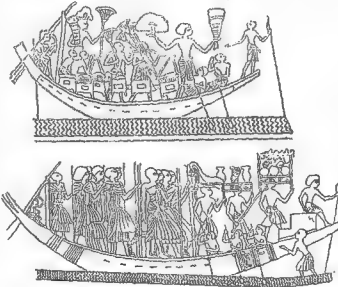
كانت أقدم المقابر المصرية حفراً بسيطة بدائية يسرى فيها التوفي في وضع القرفصاء كما لو كان جثثاً سيولد من رحم الأرض ، وتلقوه قبره كومة من الركام ، ربما أوحى للفرعونين فيها بعد بشكل أعظم لأضرحتهم أي الحرم . وكان ليقط صحراره

ولقد شاد المصريون أضرحتهم في التلال الصخرية الجرداء التي تحف وادي النيل ، حتى تكون بمنأى عن رطوبة الأرض الزراعية فلا تتلف مومياواتهم أو أثاثها الجنزي وفي الوقت الذي تعرضت فيه بيوت الأحياء ومذبحهم إلى الاندثار حيث استمرت الأجيال المتعاقبة تحيا ، وتعيد بناء منازلها جديلاً بعد جيل ، ظلت مقابر المصريين الصخرية على حالها ، حيث طويها رمال الصحراء حتى أعيد اكتشافها في العصر الحديث . وتقتل كل مقبرة ثروة من المعلومات التي لا تتصل بمثلها الحرق لحسب بل قتلت إلى عالم الأحياء ، حيث تصورهم متناظراً لمكانة وهم يمارسون أنشطة حياتهم اليومية وسحت يمدنا الأثاث الجنزي بصورة الأثاث والملايس والخل وغيرها من أدوات الحياة اليومية بما فيها لعب الأطفال والألعاب التسلية

ترتبط الحضارة المصرية أكثر من غيرها بعيدة الموت ، فإذا ما ذكر اسم مصر القديمة ، ارتسمت في خيلة الكثيرين صور الأهرامات والأضرحة الجيرية والساديب المنقورة في الصخر حيث ترقد مومياوات الملوك ونبلائهم في أكفانها الذهبية وتوابيتهم الجيرية في حرف مكلمة بالثلاث والكثوز .

لقد آمن المصريون مثل غيرهم بالحياة بعد الموت . وفي سعيهم لضمان رفاهية الموتى في العالم الآخر . حرصوا على أن يزودوه بكل ما قد يحتاجه هناك من طعام وشراب وأثاث وملابس وحلى كما عملوا على حفظ جثمانه بتجفيفه تجفيفاً كيميائياً ووضعه في توابيت قتلت من أصعب الأحجار وشكلت تارة في هيئة منزل صاحبه وتارة أخرى في هيئة موميائه .

واستمرت تلك العادات الجنزمية طيلة العصر الفرعوني ، حتى بعد أن تطورت صورة العالم الآخر في خيلة المصري ، وبات جنة يدخلها الصالحون بناء على أعمالهم في الدنيا ، حيث كان للتقاليد سلطاناً على أذهان المصريين ، فأبوا أن يضحوا بعقائدهم الماض وظلوا يشيدون الأضرحة الجنزية المعلقة حتى تكون دوراً تتم فيها أرواح الموتى بالتبسم الملقى الذي ألقته في حياتها الدنيا .





المحيط إلى وضع عيون صناعية في وجه المومياء ، أو تصفيف شعرها حتى تبدو في أفضل زينة وكانت الملكة أحمس رفرت تاري زوجة الفرعون أحمس : قاسمر المكسوس : قد توفيت في سن متقدمة بعد أن تساقط الكثير من شعرها الطبيعي ولذا لُتِ المحيط عشرين خصلة مضمورة من الشعر الأدمي فوق رأسها

وفي عصر الأسرة الحادية والعشرين ارتقى فن التحنيط إلى أعلى درجاته حيث استطاعوا أن يحافظوا على الجلد واللحم والشعر وأحياناً رموش العين إلى حد مثير ، وقد حاولوا جعلهم أن يحافظوا على سلامة أجزاء البنية وجذعها وبعد أن كانت الأضراس تحفظ في اوان أعادوها مرة ثانية إلى جوف المومياء ، بعد علاجها لتوضع تحت عاية نحائيل صغيرة لأولاد حورس واعتصما بصالحات أجساد المومى فتراهم يطفون الفروع المنتشرة على جثة امرأة عجوز ، يرفع من الجلد ، كما لوسوا بشره المسويات والبولوين الأحمر والأصفر حتى يجعلوا عليها مظهر الحياة ، وكان هذان اللونان يستخدمان في تلوين الأفراس ، فيلون الرمال لثالون الأحمر ، والنساء باللون الأصفر ، إشارة إلى أن النساء الرفعات لا يخرجن إلى العمل في قبط الشمس .

ويؤدى المحيط عمله وهو منقش بوجه ابن أوى رمز اله التحنيط أنوبيس ، إذ لم يكن التحنيط فناً خالصاً ، بل كان عملاً تميز فيه العقائد الدينية والممارسات السحرية فتظهر المومياء بالله يرمز إلى أسطورة خلق الشمس من مياه المحيط الأزرق ، ولقد كان لتزيين التماثيل السحرية بصاحب عملية التحنيط كما كانت المومياء تزود بعدد كبير من التماثيل التي تعبد في حياتها وبعاد الأذى عنها .

ويبدو أن اهتمام الأقرباء في تركيز العصر الرومان حول تكلفة الجنائز وكيف تقسم على أفراد العائلة وكان على الأثنياء في بعض

الحالات أن يدفعوا نفقات دفن والدهم ، وكذلك المصرية التي تفرص الحكومة على كل دفنة ، قبل تسلم الجرات حسباً اشترط البعض في وصاياهم . وكثيراً ما كان الأثنياء يقبضون اتفاقات تحدد نصيب كل واحد منهم في نفقات الجنائز ، وربما دفع الحرس بعضهم إلى أن يعقد اتفاقاً مع معبد يقوم بنفقات تحنيطه ودفنه مقابل بعض الميزات التي يمنحها المتوفى له . أثناء حياته .

وكانت المومياءات تضميد بأسرطة فقد الحنطون في تشكيلها نقتضيتها على نحو متضارع بحيث تكون أشكال معينة تزيها غرارات مذهبة وتخل المومياء بأضائة أظلمة مذهبة لأظافر اليدين ولحمة الثدي عند النساء وقد تدهور فن التحنيط في العصور المتأخرة لتدهور كبير ويبدو أن كثرة العمل أدت إلى تحلل بعض الجثث قبل معالجتها ولذا نجد أحياناً داخل لفائف المومياءات الأثنية من العصر المتأخر أعضاء ناقصة أو عظام أشخاص مختلفين جمعت ولقت لتكون هيكلًا عظميًا واحداً مثل مومياء امرأة بالغة ، تلت بعض لحصها أن عظام ساقها رجل كما عهد المحيط أحياناً إلى اختصار حجم الجثة حتى قوام حجم الثابت كان يقطع ذراها المومياء وكشفها ، أو يكسر عظمي الفخذ لتضريها بيد أن لفائف المومياء الأثنية كانت دائماً تحفى الفسوفى الفساربية في جوفها

أخذ بناء المقبرة يرتقى مع تطور الحضارة المصرية فبعد أن كان حفرة يعملوها الركام ، باتت حجرة متطورة في الأرض لها جدران طوبوية ويعملوها بناء مستطيل مقبى يعرف بالصلصة وفي بادئ الأمر كان هذا البناء يضم عدداً كبيراً من المخازن التي احتفظ المصريون فيها بكل ما يمكن أن يحتاجه صاحبها في العالم الآخر .

ومع تطور المقبرة وازدياد ثراه والنفقات باتت على المصريين أن

يكتفوا عدواً جديداً غير خطر التحلل واللفاء ويتمثل هذا العدو في لصوص المقابر ، الذين يجزوا باخراة والمسابرة ، ولم تكن أصلب الأحجار لتوفيقهم عن جهود المصريين لحماية قبورهم من أيدي اللصوص القذلة ، ولم يقدر إلا لعدد محدود من الرفقات أن يتنجو من أيديهم

في البداية استخدم مهنتس المقبرة كتلا ضخمة من الأحجار الجرانيتية لصد الممرات التي تؤدي إلى حجرات الدفن التي كانت تنقر على مسافات بعيدة ثم باتت غرفة الدفن تحفر في قاع بئر رأسية عميقة تملأ بعد الدفن بالرمال والأحجار ويغطى حضرها ولقا وجهها لا يتوافر للصوص في الظروف العادية حيث كانت الجبالنا موضوعة تحت حماية فرق من رجال الشرطة الأشداء بيد أن ثغرات القوضي والاضطراب قد مكنت اللصوص من غارة عليهم .

وقد حاول البعض تضليل اللصوص بحفر غرفة زائفة للدفن حتى توحى للصوص بأن المقبرة قد سرقت من قبل ، بينما غرفة الدفن الحقيقية خلفها أو أسفلها . كما صنع أحد مهنتس الأسرة الثالثة حفرة فخا لإحلاك اللصوص إذا اختصموا مقبرته فذلك أنه شق بئرا عمودية تملأ بمخلخلة الدفن وملا البئر بالرمال السائلة ، ثم سد البئر المؤدى إليها بالرمال والأحجار . حتى إذا أزال اللصوص الرمال من السدهليز انهمرت عليهم الرمال من البئر فتدفقهم أميال . بيد أن اللصوص الذين كانوا على علم بثلث الفخ . شقوا لهم عمرا آخراً إلى غرفة الدفن .

ومنذ عصر الأسرة الثالثة بدأ المصريون يلفنون ملوكهم في أضراسه هرمية الشكل ، كان أولها عهد زوسر في سقارة . الذي يتألف من ست درجات ضخمة أما في عصر الأسرة الرابعة فقد اكتسب جميع جدرانها ملساء كانت تحدد من حجار طرة الجيرية الفاخرة وقد ارتقى فن

العمارة في هذا العصر ارتفاعاً كبيراً كما سرى في الهرم الأكبر الذي يتجرجى على ٦ مليون طن من الأحجار تحيط بحجرة دفن الملك خوفو التي صنعت من مجاديل جرانيتية ضخمة . بيد أنها لم تكن عنه شيئاً ، إذ توصل اللصوص إلى مدخل الهرم الذي كان يوضع دائماً في المواجهة الشمالية على بوابة النجوم القطبية . ودمر حطوة تلك العمادة ، إلا أن المصريين استمروا يفتحون مداخل أهراماتهم نحو الشمال حتى عصر الأسرة الثانية عشرة ، حيث اعتقدوا أن أرواح ملوكهم تستحسب من التحنيط في عملة مساهمة بيد أن تكرار حوادث السرقة أجبر الفراعنة الجدد على تغيير موضع المدخل ، وعلى خلق عدد من الممرات الزائفة لتضليل اللصوص .

وبعد هرم هواره قرب الفيوم خير مثال لذلك النوع ، ولبه يؤدي سلم هابط إلى غرفة تبدو بلا منفذ ، ولكن سقفها يضم حجراً يمكن تحريكه إلى الجانب ليكشف عن حجرة علوية تؤدي إلى برمن الأول ثم كاذب يسرى إلى انهاء شامل ، وقد سد بعناية بكل حجرة أما الهرم الصحيح فينتج نحو الشرق ، وقد أطلق باب خشبي ، ولقد دُخِع بعض اللصوص بمظهر الممر الأول ، وأضاعوا وتهم في شق من خلال كتله الحجرية . وفي بداية الممر الثاني ( الصحيح ) يوجد لمر سري في سقفه وهو يؤدي إلى ممر أعلى به باب سري ثالث ومه ينطلق من يؤدي إلى غرفة تسبق غرفة الدفن . وقد تركت أن نسير بسرين مفتوحين لتضليل اللصوص .

وكانت غرفة الدفن يكتملها منقودة في كتلة من حجير الكوارتز انزلت إلى قاع البئر قبل بناء الهرم . . وكان سقفها ثلاثة مجاديل حجرية ترك أحدها مرفوعاً لإدخال المومياء ، ثم انزلت إلى موضعه حتى يسد الممر الذي يصله بياني أجزاء الهرم .

بيد أن اللصوص توصلوا إلى مومياء الملك بعد أن أنفقوا جهناً



## مالك الحزين رواية : إبراهيم أصلان

### رائحة المكان في رواية .. مالك الحزين نقد وتحليل : شمس الدين موسى

يمكن أن تتبع منه ، وإنما ترتبط  
بمناخ هام له خصوصيته وتنبؤه ،  
فالحالة هنا ليست حالة  
شخص .. يوسف النجار ..  
الذي يقف الكاتب وراءه  
ولا حالة أي من أشخاص الرواية  
الذين زحرت بهم كما لم يزخر بهم  
عمل قصص عربي من قبل -  
وإنما هي البيئة بتضاريسها  
المحددة ، فهي البطل الذي  
يتحدد وجوده فيحتوي جميع  
جزئيات ذلك العالم الذي صوره  
الكاتب في أهم لحظات امياله .  
يقدم الكاتب بيئة ومناعها فيها  
صفات شديدة الإنسانية وقد  
حسد الكاتب هذه البيئة  
جغرافيا . فالخلة أو البطل في  
في منطقة معينة اكتشف المؤلف  
أنه تعامل معها في زمان معين  
ما يمكن أن نسميه بغيريتها الفنية  
أو خصوصيتها التي دفعته إلى  
تسجيلها روايا وهذه المنطقة التي  
تتحرك على أرضها الشخصيات  
وكأنها غيبه بمحدها مسرح من  
الناحية الشعرية عبر النيل ،  
ولا تتجاوز في امتدادها للشمال  
سكة حديد الصعيد ، وجنوباً  
ميدان خالد بن الوليد ، أو  
ما يعرف بالكثيب كات . وعلى  
هذا الجزء يتحرك شخص العالم  
الذي رسمه المؤلف والمثلين لم  
تكن هذه المنطقة قيمة ما أولا  
وجودهم فهم يتاملون معها وفق  
تطلعاتها كما أنها هي التي حدثت  
بوجودها الأحداث الساكنة  
والأساسية لهم أثناء تباينها مع  
العالم المحيط بها فكانت هي وهم  
يشيرون في لحظة ذات سمة رفيق  
مستقرة يسبحها القاري في ثنائيا

رواية «مالك الحزين»  
للشاعر إبراهيم أصلان هي  
الرواية الأولى التي يصدرها  
الكاتب ، التي عرفه القراء كاتباً  
متميزاً له أسلوبه الخاص في كتابه  
القصة القصيرة ، فهو واحد من  
الجيل الذي حمل لواء التجديد في  
القصة منذ أواخر ومتصف  
السينيات ، لكنه في الوقت ذاته  
لم يفضل الواقع الاجتماعي ،  
فجاءت قصته تمثل الممانعة  
الصعبة التي يتوازن في طرفها كل  
من الشكل والمحتوى بما يضمن من  
مواقف وأفكار ، أراد الكاتب  
إصعاجاً إلى قرائه ولم يعلم جانب  
على آخر في قصص إبراهيم  
أصلان بل كانت جميع العناصر في  
حالة توازن فكري وعالي لم يصل  
إلى حد التناوب الرياضي أو  
الكسبي الذي يصيب بعض  
الأعمال الفنية والإبداعية ، أو  
يصيبها بالانكسار والانتسبة عما  
يسلها الكثير من الروح والحيوية  
أو التناقل ، فبجاءت مادة العمل  
تقل نوعاً من التاريخ الذي يحدث  
بطريقة مشوشة . ويتجسم فيه  
قدر من القلق والتوتر . فلك أن  
الكاتب يركز على السراويل  
الغضاضة للتسبيح في الحياة  
الداخلية لأشخاص الذين لم يفتح  
أمام أي منهم اختيار ، يمثل بطلاً  
معيناً . وكذا الحياة الخارجية  
هؤلاء الذين هو بهم المؤلف في  
أثناء حركته على أرض الرواية  
«مالك الحزين» .

وللملاحظ أن إبراهيم أصلان  
يقدم حالة شديدة التركيب  
لا تعتمد على شخصية معينة ،  
رغم تعدد الشخصيات بلوحة  
كبيرة ، ولا على حدث معين

١٩٢٢ . وفي عام ١٩٤٠  
اكتشفت مجموعة من مقابر ملوك  
الأسرتين الحادية والثانية  
والعشرين في حزم مدينة  
صان الحجز بالدفنا ويبدو أن  
ملوك تلك العهد فضلوا إقامة  
مقابرهم في حرم المعبد حتى تكون  
تحت حامية الكهنة بيد أباء لم تكن  
أصعد حظاً من مثيلاتها ولكن  
سليسة ولم يهبها النصوص  
وتوجد كنوزها اليوم في المتحف  
المصري بالقاهرة .

ولم يكن استخدام التحنيط أو  
بناء المقابر وقفاً على البشر  
وحدهم ، بل امتد للحيوانات  
المقدسة . لقد جعل المصريون  
عدداً من الحيوانات التي كانت  
تجسد رمزا لأحد معبوداتهم  
ومستقراً لروحهم ، ومن أشهرها  
العجل وطائر أبو منجل والبقرة  
والصقر والتمساح وكانت  
جبانة الحيوانات المقدسة تحفر  
في هيئة عرمت في باطن الأرض ،  
مثلاً نرى في السراويل الذي كان  
مكرساً للجن المجلد المقدس  
أبيس .

كان هذا العجل يحمي في عيد  
الآله بتاح ، باعتباره مستقراً  
لروح هذا الآله ، رب مدينة  
عنيس . وبعد موته يحتض جثمانه  
ثم يرسل جثته إلى زحالة إلى  
شواة الأخير في سراويل سفارة ،  
حيث يشيعه الناس بالطمع  
للموتى لكي يغفلون في جنازات  
البشر كما روى هيرودوت .

ولم يكن الطمع والويل بجزء  
تعبير عن الحزن لتفقد الأجزاء ،  
بل تقليداً دينياً يذكر به المصريون  
مصرع رجب الحبيب أو زيريس  
رب الحبيب والزراعة التي قتله  
إخاه ست غداً . فقد كان الموت  
بداية حياة سعيدة بعيدة بضحايا  
المرء في صحة الأرباب

كثيراً في البحث في السراويل  
والمرات الزائفة .

هكذا أدرك الملوك حيث  
جهودهم لحماية مقابرهم  
الحرمة ، ولذا اتجه فراعنة الأسرة  
الثانية عشرة إلى إنشاء مقابرهم  
في واد صغير على الضفة الغربية  
للأقصر الذي تعرفه اليوم باسم  
وادي الملوك . كان حفر المقبرة  
الملكية يتم في سرية مطلقة ،  
حيث عاش عمال الجبانة بمزول  
عن غيرهم في قرية مجاورة  
للوادي .

يبدو أن اضطراب الحياة  
الاقتصادية في نهاية عصر الأسرة  
الطهرين دفع بعض العمال  
والوظائف إلى تكوين عصابات  
لسرقة المقابر ولقد وصلتنا  
مجموعة من البرديات التي تسجل  
التحقيقات التي أجريت مع عدد  
من النصوص وكان على فهم أن  
يقسم لثلاث : « بيعة آمون وحيوة  
الفرعون ، إذا ثبت أن تعاونت  
مع أي من النصوص لتجديد  
انفسي وأذناسي وأوضاع على  
الحاظر » .

ونعكس قسوة تلك المفويات  
خطورة الجريمة التي لم تقتصر على  
سرقة محتويات الدفنة بل تعدتها  
إلى تعريض حياة المتوفى في العالم  
الأخر للخطر عن طريق تدمير  
موميائه وإزاء ضفاف المشكلة  
اضطر كهنة آمون إلى جمع  
البرديات الملكية ودفنها في مقبرة  
جماعية ظل موضوعها مجهولاً حتى  
اكتشفت مصادفة في القرن  
التاسع عشر . ولم يتج من تلك  
الظواهر سوى مقبرة الملك نحت  
عنخ آمون ، التي يبدو أن  
تعرضت لمحاولة لاختلال السرة  
ثم خطفها الركام المتخلف عن  
حضر مقبرة الملك رمسيس  
السادس وظل مكانها مجهولاً هام

العمل ويواجه قاريه «مالك الحزين» باللقب بوصفه البؤرة التي يتحرك الجميع حولها، ثم يلجؤون أو يفرطون منها أنها محور للجميع، كسلكت كان المهيمن على القلم الأساسي لمنطقة الشؤون العامة للمنطقة فهو يمثل أحد المناهج الأساسية للظروف الحياة والشخصية لمراده، صحت تبادل الخطوط الواسلة إليها، وتتقاطع مع بعضها في تمارض أو غشاس. ثم يعقب ذلك صدور ردود الأفعال التي تخرج بالقوة نفسها، وتتقاطع وتتماس مع بعضها أيضاً. ويبدأ بداخلها الاستعداد للمشاركة في ما يخص الجميع ككل شخص متوقئ مثل العم مجاهد وأحياء ليله وفاته. وكيف لا والنعم مجاهد منهم ويعيش داخل البهجة نفسها، وحل الجميع أن يشارك في إحياء هذه الليلة، ذلك أمر له قوة القانون وتناقضه مستحيلة وهذا في الوقت الذي تمارض فيه الأرواح بتقصيص عدم اشتراك المعلم عوض الله الصغير صاحب الملهي للبيت بدلاً من أن يشتره المعلم صبي لساجر الفسراج ويهدمه، ويصعب عيد الله الذي كان يعمل للمهي الذي عمل به منذ طفولته مشاعر خاصة ومن ثم يصعب ذلك المكان الذي يضم الجميع.

ومن داخل تلك البؤرة التي ينصهر فيها الجميع شبان وشيوخا سواء كانوا قادمين من أقصى الشمال، أو من أقصى الجنوب من الكتيبات كانت مرورا بسكة فضل الله حضان أو قطر الندي، أو حارة توكيل، أو حارة أثير الجبرش، أو السوق... كانت جزئيات العمل المتناثرة قديمها وحديثها تترامى لعين الكاتب فيجمعها ويؤطرها داخله لم يعيد صياغتها وفق الإطار الروائي الذي لا يعنى بما عانيت به الرواية التقليدية، فلم يركز على الصفات الخاصة بلطف بعينه، وإن قدم المجمع من خلال خصوصية المنطقة بشكل عام وردود أفعال الجميع كما يجري في العالم الذي لا يفضلهم منه سوى النيل.

وهذا الشئ الكبر هو البحر الذي كان الكاتب يفرض داخله لاصطياد مفرداته مثلما كان شوقي «يلقي سبائره في النيل كي يلقم لوالدته تسمية من السمك الذي كانت تخبئه دون تعليق، معدة له التوم والملح والقنصل والردة كي تعاقبه في آية ريتية وكان ذلك الأمر يبدو مأثرا ما يلفت الشين دون أن يظن ما يمتعه أو يوقعه، فالتيل دائما يجري أمامهم، ويصعدون دوما بين مياه البنية بعض مصاهير وبخاصة أن الغالبية لا يجدون ما يعملونه مثل شوقي والورق... لكنهم واضرون معيهم وأعمالهم لتواضعه مثل عيد الله القهوي ولا يصون باني ضجر بلدهم لارتباط بالمال الخارجي المرض باستتاه أصحاب الأعمال مثل الحاج صبي لاجر الفراج. أو جابر الفيل أو الهرم تاجر الخيش أو المعلم رمضان الفطاطري كل هؤلاء ليس هم وظيفة هذه في الرواية، بل أنهم يمثلون راحة المكان وقبه الخاص، وطرقاته التي استطاع إبراهيم أصلان إسرارها من خلال عين حادثة تعيش بداخلهم وأصداء مقادير التغيرات التي تحدث للمكان كلها مر به الزمن، وتأتي ذلك على الأساسية لتلك الحالة.

ويمكننا أن نتلاش أن التغيرات التي كانت تصب عالم الرواية كما يوضحها المؤلف كانت تأتيه من الخارج، فكل مكون من مكونات ذلك العالم شخصاً كان أو مكاناً كان يتغير بحد المؤلف الخارجي. ولقد جعل هذا مرات عديدة فتمتدنا توالت العلاقة بين يوسف النجار وقاطعة تلك الفتاة الجريحة التي فوجئت منذ البداية أنه لا يجوز لها خلع ثيابها خارج البناية، وكانت قد أحست بالألفة معه وتواصلت معها نظراً للحاجة الشديدة التي تحسها تجاه الرجل. وكان «يوسف» قد اتفق مع مجيد صديقه على توفير مكان له يستطيع أن يأخذ قاطعة اليه كي يعيش لحظاته السعيدة المتفتدة وكان قد اتفق على الموعد، لكن

المظاهر الظلية التي فاجأت يوسف وقاطعة رغم أنه كان يراها تنتظره في المكان الذي اتفقا عليه في أول شارع قوادة. قد حالت بينه وبينها ودعت الجميع بعيدا عنها. ولم يتم ما كانت قد اتفقا عليه نتيجة لذلك لا سيما وأن يوسف عاش بطرق خاصة للحظات التي رأى فيها الجميع تخرج لتطلب عطفها يسها من أعماله، وقد عاشها بوعي الإنسان الذي يتجاوز مدرجات مفاهيم بيته الضيقة، فهو يسي الرواية غير المرئية التي تربط الخاص بالعام، وكانت اهتماماته بالعام في تلك اللحظات تتجاوز كل شيء، كسلكت كمال الماشر الخارجي هو التقيص في الحياة التي عرستها المنطقة فسلوثر الخارجي هو الذي قاد المعلم رمضان إلى إيقاف العمل في مكان الفطير، فبدلاً من دوشة الدماغ يبيع حصته من الدقيق والسمن والسكر والزيت في السوق السوداء، ويعيش على سرق السمر بلا عمل متج كبا أن المؤثرات الخارجية كانت السبب الأول في كل ما تناسر من لواء الجميع في تلك الليلة من الحروبة العائقة التي يمس به كل أملاكه، «الكيت كسات» والوارسي المحيطة بها. ويعطد كل الذين يعيشون عليها وهم لبناء المنطقة الحقيقين، وهو المحيل من أوربا.

ويعود الكاتب إمبرار ذلك العالم في اللحظة التي يلتصق بها الماضي والحاضر في ذهن الأثير. أحد أبطال الرواية - ولم لا يجند هذا إلا عنصرا مبدئية البؤرة التي تركز وجود الجميع بداخلها وهي المهي بعد أن يتجسس المعلم صبي في شراية البيت الذي يضم المهي ويستمع عيد الله أن يحتفظ به ولم يتم المعلم عطيه بشرائه بدلاً من صبي فقد رأى كل شيء أمامه يلوث متلاحيا بيتا كلى عتويات المهي توضع على العربية - ويقول الأسير في نفسه:

الحيل قد اتقطع والمهي ضاح، وحوض الله ضاح 11 واليوم لفظ عوت ابوك 11

## ملاحظات فنية

- ١ - اتخذ الكاتب في عمله السرد التقليدي الذي كان يتقلد فيه ضمير التكلم أو الغائب في بعض الأحيان. مختصراً الزمن داخل مساحة ضيقة كان اتساعها يزداد كلما عاد للوراء.
- ٢ - طلب في الرواية الجانب التسجيلي لأن الكاتب أراد أن يقدم في روايته المكان كقيمة جالية فالمكان هو البطل في الرواية بآثاره القديعة ومساحته داخل نفوس الشخصيات.
- ٣ - استخدم إبراهيم أصلان اللغة المنسوبة التي تغلب عليها التورية والحيرة بما يتناسب مع ما يريد توصيله موقفاً للعمل.
- ٤ - هي الكاتب بتقديم طرائف العالم الذي قد كان له مجزؤه وخصوصيته وأصل شخصيته الشيخ حتى صالدا العميان من الشخصيات التي لم تتكرر في أدبنا. وأن كانت توشق الفنان أضلقت إليها ما أضلقت لكنها لم تكن شخصية مفتعلة
- ٥ - رغم أن الكاتب ينسج عمله داخل تجربة خاصة للغاية - إلا أنه لم يغفل العام، وإن لم يتصفق في التميميات، ولم يوقته الحسد الفاسح، ولم الغوص في تشايب العالم الذي تقدمه.
- ٦ - لم تكن شخصية يوسف النجار، التي يتوارى خلفها الكاتب أساسية في الرواية بقصد ووجدها في الرواية كان بقصد أن يلقى الكاتب الفسوس من مقلاتها على أحداث معينة مثل مفاهرات الطفلة وموقف أصدقاء يوسف منها «فارق»، وعبد، وإبراهيم وجبل.... الخ.
- ٧ - أتت الرواية خالية من أية الدلالات التراتبية التي لم تكن القزرة الأخيرة.
- ٨ - إسم الرواية «مالك الحزين» يحصل الكثير من التشابه مع الروايات التي لم تكن تخفى على أحد تجسيد الشعور النفسي الحزين لأشخاص الرواية، وبخاصة شخص «يوسف النجار» الذي يتفرد به العمل بوجه عام، والتي يفق ورماها الروائي



# البداية

## بيومي قنديل

- وشاش العمائم فل أبيض

المزمزم كان بلدى - عادى - والفنا سكر - عادى ؛  
والرقص هن - يا - وز - عادى - وسطر الجمال الذى حمل  
انوار لم يكن أطول كثيراً من سائر أسطر الجمال التى تخترق  
القرية بين الحين والآخر ، لكننا أرخنا وفرح « بسمه وجلال »  
دون سائر الأفراح ولم يكن نادر أن يقول أحدهم . الحكاية  
دى حصلت قبل « بسمه » ما تتجوز « جلال » بكذا شهر أو  
كلما ستة . بل ونجاوز البيض منا ، عن أساء الأسلاف جوداً  
وجدات وأولياء صالحين وأطلقوا اسميهما على أطفالهم .  
وبالنسبة لى لم أصدق عيني إلا بعد أن أفصح أحدهم ، بأننا  
نكبر عاماً إثر عام بينما يصغر هذان العروسان عاماً فعاماً .  
ولذلك ولأسباب أخرى لم نستطع اقتناصها فى ألفاظ ، شغلنا  
سماعة الزوجين ولا تدرى كم كانت البهجة التى تدلقت فى  
هروقتنا وخلايانا عندما زرقت « بسمه » من « جلال » بأول  
طفل ، وكان لفرط غيظتنا ذكراً ثم ثان طفل وكان أنثى وقلنا  
أن النساء تعلم ، علم اليقين ، أن الشياطين التى تلاعب بعض  
رجال العائلتين لا يرجون لهذا الزواج أن يتنجح أو أن يفسد  
ولذلك وضعنا أيدينا على قلوبنا عندما حط الصمت نهاراً  
وخيمت العتمة ليلاً على البيت التى تحفه أئدتنا ولكن البعض  
رجح أن يكون « جلال » قد « خباها » وعندما رد آخرون  
ياستكار يا ترى هم تراكوه وجدنا فى الأمر صواباً موجهاً فى  
نهاية المطاف ؟ إذا ما عسى أن يكون السبب طاملاً أنهم ليسوا  
أتراكاً يتفقون زوجاتهم ، ونشل الذين حاولوا استكناه الخبر  
من « جلال » الذى أخذ ينسل وحيداً إلا من دقاته تمت باطه  
فى الصباح الباكر ويعود بعد المغارب . وعندما ظهرت  
« بسمه » تطير الطرمة اليلوية أمام الباب ، لأول مرة ، منذ

لم تتوقف فى البداية أمام الصمت النهارى أو العتمة الليلية  
الذين لما ذلك البيت الأنيق فى وقفته وسط البيوت الطين التى  
تضج حوله بأصوات الجواموس والغنم والميز والأطفال  
وأصواء اللبية الجاز أو ركية النار . ولكن الأمر طال ،  
وأخذت أسئلة عديدة تثقل على صدورنا ونحقق أنفاسنا ،  
إلا أن الذين استطاعوا ، منا ، أن يمرروا أنفسهم من هذا  
الوقر ، كانوا يهزون أكتافهم ويتساءلون .

- تفكروا وبقى يكون فيه آيه ؟

ولما كانت أسباب هذه الحيرة واضحة لنا ، فلقد لاذ الجميع  
بالصمت ؟ فهو الذى عبر جهاراً نهاراً عداوات العائلتين  
التقليدية قبل نحو عشرة أعوام ، وطاف وسعى واستشفع  
وقتها رغم أن البنات بنات أعمامه وبنات الذين ليسوا أعمامه  
كانت تسبل أعيניה وتنهد كلما مر أو مر اسمه . أما هى فهى  
التي رفعت فى والدها الشيخ الوقور عيتين صامتين وكانت  
نظرها حاسمة رغم أن مضمونها لم يكن مبعداً أو التهديد أم  
المن ؟ وهل هو الاستعطاف أم الإصرار ؟ وفى بحر تلك الأثناء  
بدأت النساء التى لا تمت بقرابة وطيدة أو مصاهرة قوية  
للعائلتين همس لم يمتها نساء العائلتين ذاتها :

- لا ياقين والتى لبعض .
- فولة ومقسومة نصين .
- قُطعت المداواة وسنيها .

أما الرجال فكانوا قد أخذوا يجهرون بعد همس النساء  
واللهى ما دلذت ش نفسها يحيل من شياطين المقاعد<sup>(١)</sup> زى  
غيرها ما عمل .

- وبسنة اللاه ورسوله .

ما يزيد على حلة شهر كان شيتا ما في وجهها قد غرب وحينها بالفت في الإيسام وفي تثير آخر مقافع الكلمات لدى ردحا على الصياحات التي تلقى عليها ، تأكد للجميع أنها لا تريد لشيء ما في أعماقها أن يبين . وخلال تلك الأيام أخذ « جلال » يتجنى جانباً ويميل إلى التسهيم وعندما يفاغحه هذا السؤال المحوح :

- فيه أية يا جلال ؟

كان « جلال » يتبته إلى ما في يده أو إلى ما تحت قدمه ، ولا يستطيع الإنكار ولا يقدر على الإقرار ، وإذ ذاك كانت تند عنه ابتسامة واهنة .

وفي ذلك اليوم الذي حاز لمناكتا فيها بعد ؟ خرجا من البيت معاً ، ومسكا الطريق الذي يقود إلى بندر « الباجور » ثم عادا بعد كل عصر لكنهما أخذتا منذ ذلك الحين تخرج بمفردهما كل صباح وفلسك نفس الطريق . ولم يمر وقت طويل على تلك العادة الجديدة ، قبل أن يعود وجهها القديم يشرق مرة أخرى لى وجهها الذي كان قد مال نحو الانطفاء . وعند ذاك مشى بيتنا أباهن عميق بيراعة أطياف « الباجور » ولكن سيدة عجوز مقعدة لمتت في تلك الأثناء ، الأطياف جميعاً ووصفاهم التي تغرب البيوت . وعندئذ أكد البعض منا أنها لا تقصد أطياف « الباجور » بالذات بينما أشار آخرون إلى أن « العتب » في التخريف يقع على السن المتقدم وحده ولكن بعضاً آخر خلق بأن بعض الأطياف - وليس كلهم بطبيعة الحال - يغالون حقاً في أجورهم ووصفهم أحدهم بعد مدة ما بأنهم « ما يعرفوش ريتا » ثم رمى وجهه بعيداً لحظتت دون سبب واضح . وعندما طارده ثم أعين البعض . هر كفيه وقال مفسراً :

- يعني ! اعندعشى ضمير !

ثم نظر في الأعين - وكنت حاضراً - كمن - يبحث عن شيء يشفى ألا يعثر عليه .

ويبدو أن نفس العيين اللتين واجهتا الأب قبل نحو عشرة أعوام ، واجهتا هذه المرة الزوج ، وصار واضحاً لدينا - جميعاً أن « جلال » الطبيب لعب ورقة خاسرة أمام زوجته العتيبة إذ قال : تتنازلي عن كل شيء المليون والمؤخر والشوار ، وعدومك همة همة ولم تمر مدة طويلة حتى سرى الحمس بيتنا بأبنا لم تتردد ، لحظتها في خلع فردن الحلق من أذنيها في نفس الوقت الذي سلكت فيه فردن الحذاء من قدميها وكأنها كانت تنتظر تلك الشروط التي بدت تعجزاً في جانب وتيسيراً للأمر في جانب آخر وحين يمت وجهها شطر « الباجور » لم تخلف وراءها سوى طيبة قدمين صخريتين فوق التراب وتكرى خوخه حرثا طويلاً قبل أن نقول : لم دلب فيها العطب لم ديت فيها عصارة التضارة مثلاً حرثا دون أن تستقر على إدانتها أو إبراء ساحتها .

وكان طبيعياً أن يريزح فوق صدورنا حزن مقيم بل وإن تطير من أعفنتا أبراج وأبراج ، لولا تلك الأسئلة التي أخذت تغلت كي تنصب أماننا كأصدة من دخان وزفير وانقباض :

- مقول ؟

- أزي يس يا ناس ؟

- يكون ش عمل لما عمل ؟

وفي غضون تلك الأوتة ، قصد العم بيت الأب ، لكنه لم يدخله ، إذ اكتفى بأن رشح عينيه في عينيه على القنطرة أمام الباب وصالح لسانه لسانه لأول مرة منذ أطلق الأب أذنيه أمام نصائح العم قبل الأعوام العشرة التي مضت .

واحتنا زعلانيه ليه وا الوقت مادام بسنة اللاه ورسوله ؟ الجزاء من جنس العمل . التخلي بالتخلي . ولم يستطع الأب أن يصمد هذه المرة ، للأمر .

طقطقت فجأة شميرات يضاء في رأس « جلال » الذي أخذنا ندير أعيننا بعيداً عنه كلياً صافداه ، ونبلغ أي إدانة تتبلر في أعماقنا ضده كلياً وقمت عليه أعيننا . وأحياناً كنا نطرق أمامه صامتين متقلبين بذهن لم تركبته وقال البعض أن المرة لا يستطيع مهما كان إلا يستعسر لدرأ من الذنب أمام الأبرياء أما هو فجعل من نفسه أباً وأماً للطفلين وقلص الرقعة التي يزرعها ، إذ أجز غيط « الواسدة » وشارك على غيط « البحر » وكاد أن يكفى بمرتبته الغشيل وأخذ يدب في ظهره بعض الانحناء وعندما شوهد ينسل تحت جناح الظلام أو ستر القيلولة إلى بيت « روحية » عاهرة القرية ، غلب ثقلنا لومنا له ، رغم أننا لم تكن نعرف ، وقت ذاك ما عرفناه بعد ذلك بوقت طويل ، أنه ظل يحفظ بثلث الصندوق الخشبي الملون الذي يضم أشياء كثيرة وهدوماً نسائية ورائحة مميزة تغلبها رائحة الكحل والمر واللبان والقلم .

وذا ليلة شتوية بلا قمر أو نجوم ، شاهدت جارة من على السطح شبحاً لم تستطع أن تتأكد عما إذا كان رجل أو امرأة . هذا الشبح . هكذا أسرت الجارة لجارها - وقب طويلاً طويلاً أمام باب البيت الذي انزوى وحيداً على بيدة من البيوت - الطين المجاورة قبل أن يرفع يده ويتر ثلاث فقرات بالعدد . هل سمع « جلال » بالداخل هذه الفقرات أم لم يسمع الله وحله يعلم ولكن الباب ظل موصداً في تلك الليلة مثلاً ظل قم « جلال » مغلقاً بعد ذلك . وعندما تتأهى إلى اسماعنا فيها بعد أن الخفير والمعدة وبعض الأهالي طوفوا امرأة تهذي بعبارة غير مفهومة ونجمل اسمها وعنوانها على مشارف قرية . « جروان » المجاورة ثم ركلوها إلى مستشفى « الحانكة » والأمراض العقلية ، فلت تلك الجارة بإصرار أن يكون ذلك الشبح الذي ظهر أمام باب « جلال » - له « بسمة » بحال من الأحوال . له « بسمة » هكذا تحدثت الجارة - كانت فارعة الطول !



# مصرية « المانعات السعيدة »

للكاتب الانجليزى : ألبوس هكسلى  
ترجمة : عبد الغنى داود

٣ - ما تبتقى ، ١٩٢٩

٤ - موسيقى فى الليل ، ١٩٣١

٥ - على طول الطريق ، ١٩٣٣

٦ - نصوص ومعاني و غنارات ١٩٣٢

٧ - شجرة الزيتون ، ١٩٣٦

٨ - والوسائل والغايات ، ١٩٣٧ تساؤلات

حول طبيعة النثل العليا فى النظريات التى توظفها

من أجل تحقيقها

٩ - دائرة معارف للاطلاع ، ١٩٣٧

١٠ - فن الرواية ، ١٩٤٢

١١ - الفلسفة الخائفة ، ١٩٤٦

١٢ - العلم .. أخيرة .. السلام ، ١٩٤٧

١٣ - مقالات وتوحيات ، ١٩٥٠

١٤ - أبواب الإدراك ، ١٩٥٤

١٥ - التعميم والتجسيم ، ١٩٥٦

١٦ - أدونيس والأبجدية ، ١٩٥٦

١٧ - عالم جديد قوى ، نسخة جديدة ١٩٥٨

١٨ - الأدب والعلم ، ١٩٦٧

## وفى - الأسفار -

١ - بيليت النكتة ١٩٢٦ ( وهو كتاب مصور )

٢ - وراء خليج المكسيك ، ١٩٣٤ ( مصور )

## وفى - الشعر والدراما -

١ - أشعار ، ١٩٣١ وتضم قصائده المبكرة مثل

( زين الحصاد )

٢ - هذا الطريق إلى الجنة ، ١٩٣٠ عن روايته

« واحدة بواحدة »

٣ - عالم النور ، ١٩٣١ كوميديا

٤ - وقد نال كاتبنا جائزة « جيس بلاك » عام

١٩٤٠ عن روايته « بعد أكثر من صيف .. »

٥ - وأسهم فى كتابة موضوع فيلم « الكبرياء »

٦ - وتمتاز أعماله بالعمق والشمول فى تناول

النصير الإنسان وهو يستقطب قضاة من ميانه

الطويل على شاد النظم السياسية والاقتصادية

والإنشائية .. ويحاول لما علاج فلا يبتدى

إلا إلى طلاء لا يلقى عنها قليلا ...

٧ - وعلى الرغم من كثرة أعماله الدوس هكسلى

الرواية والقصة وكتابات النقدية .. إلا أنه

لم يقدم سوى ثلاثة أعمال مسرحية .. رغم أنه

تولى لفترة طويلة النقد المسرحى فى مجلة

« وستمنستر » منذ عام ١٩٢٠ .. والمسرحيات

الثلاث هى « المانعات السعيدة » وهى مسرحية

ذات فصل واحد نشرها المؤلف عام ١٩٢٠

ضمن مجموعته القصصية الأولى « دليو » عام

١٩٢١ « واتى كانت تحوى على ست قصص

قصيرة .. ثم قام بإعادة مسرحى لروايته

الشهيرة « واحدة بواحدة » عام ١٩٣٠ وفى

العام التالى قدم مسرحيته الأخيرة « عالم النور »

١٩٣١ وهى كوميديا شعرية رفيعة المستوى .

٤ - « الأوراق الجافة » ١٩٢٥

٥ - « واحدة بواحدة » ١٩٢٨

٦ - « هذا العالم الجليد القوى » ١٩٣٢

٧ - « أسمى فى غرة » ١٩٣٦

٨ - « بعد أكثر من صيف » ١٩٣٩

٩ - « على الزمن أن يتوقف » ١٩٤٥

١٠ - « قرد وجوهر » رواية فى شكل فيلم

سينمائى ١٩٤٨

١١ - « العبرى والأفة » ١٩٥٥

١٢ - « جزيرة » ١٩٦٢

## أما فى القصص القصيرة - ففهم مجموعات :

« دليو » ١٩٢٠

« الإضطرابات الزائلة » ١٩٢٢

« المكسيكى الصغير » ١٩٢٤

« نعمتان أو ثلاث » ١٩٢٦

« شعوم قصيرة » ١٩٣٠

« قصص قصيرة » ١٩٥٧

## وفى - السيرة الذاتية -

« جرائد اللبل » ١٩٤١

« شياطين لندن » ١٩٥٢

وفى المقالات والرسائل

١ - « على الحامش » ١٩٢٣

٢ - « دراسات خاصة » ١٩٢٧

الدوس هكسلى . كاتب وشاعر وقاص  
وباحث ونال . ولد فى يوليو ١٨٩٤ من أسرة  
إنجليزية هرة فى الأدب والعلم والفن ، تخرج  
من جامعة أكسفورد ، وتولى النقد المسرحى فى  
مجلة ( وستمنستر ) عام ١٩٢٠ ، كذلك نشر  
رسائل د . هـ . لورنس ١٩٣٢ .. وكانت  
بينها علاقة قوية وحيدة .. وظل هكسلى من  
بين الكتاب الإنجليز فى القرن العشرين الذين  
يحظون باهتمام متزايد فى عالم الفكر .. فمن  
خلال رواياته ومقالاته والمسرحيات الثلاث التى  
كتبها نجده شديدة الإهتمام بالتلميذات  
الاحداثى التى تكمن فى السؤال الحاد .. كيف  
يجب أن نعيش ؟ . وهو أيضا من أوائل  
الكتاب الذين وضعوا أفكارهم على أسس من  
المعرفة العلمية الجدية .. وتكشف هذه المعرفة  
من إنشغال بالعلاقة بين الأدب والعلم .. فقد  
كانت له آراء فى المصدرات وفى التصوف وفى  
علم ( التيبو ) وهو ( فرع من علم الأحياء  
يدرس العلاقات بين الكائنات الحية وبيئتها ) .  
ومن الملاحظ أيضا أن هناك ارتباطا شخصيا  
بين ( هكسلى ) وكتبه .. إذ تعكس رواياته  
التوترات والأحداث المسارية التى مرت بحياته  
فى مرحلي المراهقة والشباب الباكر .

## وقد قدم هكسلى إلى عالم الرواية - روايات :

١ - « الرشق الأزرق » ١٩٢١ ..

٢ - « الطرد المهل » ١٩٢٢

٣ - « الفش الغرب » ١٩٢٣

ولقد توفي هكسل عام ١٩٦٢ بعد صراع طويل مع مرض السرطان .

ومسرحية و المسائل السبئية ، موضح لأسلوب النوس هكسل و انعكس رؤيته للطبعة العليا الإنجليزية التي يسخر منها الكتاب أشد السخرية . . والتي تشير إلى إضمحلال هذه الأرستقراطية التي أصبحت مجرد ألقعة ؛

المنظر : ( يت زجاجي لحفظ الزهور . . نباتات إستوائية ضخمة لا تظهر يوضح خلال حوض زجاجي أخضر الأسماك الزينة شمس الأصيل موزعة هنا وهناك . ضوء أرجوان خاطف ينبعث من بعض المصابيح الصينية المعلقة في السقف وفوق غصون الأشجار . . بينما يتهدى شعاع أصفر دافئ من صالة الرقص خلال باب إلى مسار المنظر في خلفية المسرح . نلاحظ من خلال البيت الزجاجي منظرًا طبيعيًا باللونين الأبيض والأسود ، جامل من التلج في ظل القمر فيها خطوط وعلامات أحجار بلون الفحم الأسود . أما خارج الزجاج فالوقت والصفيح . في الداخل موج كل شيء بحياة إستوائية حيث النباتات . . الأستوائية . خطرة كثيفة في كل مكان أزهار رهيبة تشبه الطواريط المخبئة أو الجروح السامة . . فهي أزهار ذات حيون والسنة كأعضاء خالية من العظم . . يظهر منها صدور وأسنان وجلود غمطية . . أنغام رقصة الفالس تأتي بوضوح من خلال باب صالة الرقص .

تدخل العائلات في سوكن متوازي إنشاء هذه الموسيقي البطيئة الناعمة . . والعائلات بالتحديد تتكون من ( السيد/ج ، تريل ، الأنسة/تويسي جاريك ) و أستون و عميدة أسرة ( تريل ) شاب وبسم من رجال الفكر المظننين جدًا - شمره بين فائق طويل نوحا ما . . وجهه متناسق حساس . . لكن فكه الأسفل به عيب بسيط . . صوته رفيع كثير اللذليات رجل تعلم في إحدى الجامعات الكبرى وأشهر باسم ( أستون الرجل الصريح ) أما ( الأنسة تويسي ) عميدة أسرة ( جاريك ) فهي شابة في العشرين من عمرها ذات شعر أصفر ناعم قصير وكثيف عند أذنيها وتهدد كصفحة كتاب . . صبيانية الملامح . . ويظهر ذلك من نحاتها وطول ساقها وإن كانت كاملة الأنوثة والجانانية إلى أقصى حد . . وهي تمارس الرسم بمهارة . . وتغنى بصوت رقيق صاف يأخذ بالآبال أو حل الأقل ترتاح الأذن لسماعه . . وهي قد حصلت على تعليم عالٍ . . وقد قرأت أو حل الأقل سمعت من معظم الكتب الجيدة المكتوبة في ثلاث لغات ، وتعرف أيضًا القليل من الاقتصاد ونظريات فرويد . .

يدخل ( أستون ) و ( تويسي ) متشابكي الأيدي وفي حالة نشوة من تأثير الرقص . . يمكن أن يديها الخاليتين قناعين كتيين يشبهان العرائس ويخل إليك أن صوتهما يأتي من بعيد . . يجلس ( أستون ) و ( تويسي ) على أريكة في وسط المسرح تحت نور من الشجر زينة أزهار خرافية أما أعضاء الأستريت الآخرين فيظهرون ويختفون على المسرح في ضوء الأصيل الإستوائي اللاني . يضع ( أستون ) قناعه فوق وجهه ويغعله يتكلم ويحرك فمه وبقية أعضائه بالتلويح بواسطة روائع سرية تتحكم فيها يده .

قناع أستون : مكان رائع . . وفي ليلة كهذه ! قناع تويسي : أجل . . كأنه شيء بالتلج . . ليس كذلك . . أخضع إلى ذلك تلك الفرقة للموسيقية الباردة

قناع أستون : نعم بالطبع فهي فرقة رائعة . قناع تويسي : هذه الفرقة تعزف في ( النكروبول ) كما تعلم قناع أستون : حقًا !!

( فترة صمت طويلة عرجة . . من أسفل المسرح تظهر شجرة صمغ ضخمة وبيزر ( قسايل ) ولشجيرات تريسيل ) الأخ الزنهي ( لاستون ) ، ومن المؤلف أن ( عائلة تريل ) شريت من هذا الإناء وقد راج كثر أن أصل هذه العائلة من ( جامايكا ) لحيا ودعا . . ( قسايل ) يمثلهم ويملع وجهه الأسود كالشحم ، وعشبه يبيض عينيه غرز الزينة الأبيض . . وابسته برائة الكوليفان يرتدى ملابس السهرة كاملة . . ويثب شريطا حول خصره . . ويسير بخطوات واسعة متقطعة فيطرح الجزء الأعلى من جسمه إلى الوراء . . ويبدو منظره كقناع يحمل ملابس مثل في مسرحية ( لأريشولان ) يسير متعاطيا جبهة وذهابا أمام ( أستون ) و ( تويسي ) . . يتشم ويصفق بيديه عند مستوى خصره .

قاسيل : شعر جميل . . نم . . نم . . كم هو رقيق . . خلف عنقا وقوامها . . وتلك الحركات واللغات البديعة نم . . نم ( يقترب من ( أستون ) ويحدثه بالقرب من أذنه ) إيه . . إيه . . إيه . . إيه .

استون : ابتعد أيها الخنزير . . ابتعد . قاسيل : ( يغضب يزدحم في غيبة أمل ) قناع أستون : هل قرأت في الفترة الأخيرة شيئا من الروايات المسلية ؟

تويسي : ( تتحدث بلون قناع ) كلا . . فانا لا أقرأ الروايات أبداً فهي غالبا ما تكون مزعجة جدا ومملة . . ليس كذلك ؟ استون : ( متجاولا ) شيء عظيم . . أنا أيضا لا تعجبني الروايات كل ما في الأمر أنني أكتبها أحيانا . ( يتخلصان من قناعيهما . . يسقط القناعان متعاقبين - كل في ذراع الآخر - على الأرض وسرلان أمة خافتة )

تويسي : هل تكتب الروايات ؟ أم أكن أصف . استون : أوه . . كنت أفضل ألا تعرف ولا أريد ذلك مطلقا أن تقرأ إحداها فهي كما تعلمين روايات فجوة وغير ناضجة . . لكن بالله خبريني أي شيء تقرأين ؟

تويسي : أقرأ التاريخ والفلسفة وقليلًا من النقد الأدبي وعلم النفس وبعضًا من الأشعار .

استون : آتسي العزيزة ! هذا شيء عجيب ورائع ومذهل . [ يظهر ( قاسيل ) مع الأخ الثالث في الأسرة ( سير جاسبر ) وهو أكثر شحوبا ونحافة وأكثر أرستقراطية وأختلافا عن أخيه ( أستون ) ]

قاسيل : نم . . نم . . نم . . سير جاسبر : حكمة رائعة نطقت بها يا أستون تشبه مجمل : هنري جيمس (ن ) البليغة تمام الشبه . . وأنت أنتسي العزيزة تبدين أكبر من هذه النجوم بأربعين عاما . . لكنك تتقنين ذلك بمهارة . . ومن العجب أنني لا أذكر أنك بدأت بمثل هذه البداية . . وإن كان بالطبع قد حدث مثل ذلك كثيرا [ إلى قاسيل ] أنت شيء مقزز يا قاسيل ( خصوصًا حين تصر على أسنانك بهذه الطريقة . .

قاسيل : ( يزوم ) نم . . نم . . نم . . استون : ( تويسي ) يتحدان في ود عن الكتب ، وعندما يمد الشقيقان ( قاسيل ) و ( سير جاسبر ) فسيهما مهملين لا يبال بهما . أحد يمزويز في ظل شجرتهما الإستوائية . . تظهر ( بل جاريك )

وتخفى من وقت إلى آخر خلف (توسى) .. من الواضح أن (بل) أجل من أختها (توسى) فهي ذات صدر مجمل وقم أنسيها ذى لون أرجواني ضاحك .. لا تستطيع (بل) أن تلتفت نظر أختها .. تنفث حولها وتنادى هنريكا .. وتظهر (هنريكا) ذات الوجه الشاحب والعينين الواسعتين المتساملتين ، والشعر الغزير الذى يشبه سباق الخريت ، أو شجرة (الكرايبو) ذات الأوراق الضخمة والأزهار ذات لون الجميز (هنريكا) هي شقيقة (توسى) الصغرى وهما هي ثائق مرتبطة (جولنة) من حرم اللوسيل مبنية بأشرطة زرقاء ، وتتقدم على أطراف أصابعها

هنريكا : ها قد جئت .. ما هذا كم أخلف هذا الرجل .. لا .. بل هو فى الحقيقة طيب وظريف أليس كذلك ؟  
بيلى : أوه .. طيبا .. من السهلة أن تخفى من هذا النحو ..  
هنريكا : يبدو طيباً وعادياً وسيداً محترماً واسع الحيلة  
بيلى : ما أجل يدك .. حقا .. أليس لها يداً جيلاتين ؟ تقترب من (توسى) وتبسم في أفها بضميرك باهزنى بشفى عينيك أطرحه للخلف .. أولهيه ورواك بطنك الجذابة [ تلك (توسى) تبرز رأسها لتتساقط خصلات شعرها الناعم بإتسافية حول أفديها ] أجلى هكذا بالضبط .

قابيل : [ يقفز فى الهواء ثم يترل على قدمين متفتلتين ويثنى ركبتيه ويضع كل يد على ركة ] أه .. تم .. تم ..  
استون : حركة رشقة .. تحصل المرء بحس أنفاسه من السرود الغنائية :

كما تفعل بالإنسان حركات الرقص الماهر .  
سير جاسبر : حركات رشقة ألم تكن كذلك . تبث سرورا خالص الجمال وفنا رفيعا .. فانصت يا قابيل .  
استون : (توسى) هل حاولت أن تجرى الكتابة ؟ اعتقد أنه يجب عليك أن تفعل ذلك .  
سير جاسبر : تماما .. كلنا موقوفون بأنك يجب أن تحاول الكتابة ..  
هيه ما وراك يا قابيل ؟

توسى : كتبت - على أية حال - قليلا من الشعر .. بل من الأفضل أن أقول - كتبت بعض المظومات من ذلك النظم السى - وذلك بين الحين والآخر .

استون : أوه !! من أى شيء فى الحقيقة كنت أود أن أسأل ؟  
توسى : لا بأس (فى تردد) كنت تريد أن تسأل عن أشياء مختلفة أنت تعرفها (تحرك مروحتها بعصبية)  
بيلى : (يحمل على كتف (توسى) ويحطاب (استون) مباشرة فتسأل عن (الحوب) الحب . [ تصمط طويلا ولهجة حادة فوق الكلمة الأخيرة فتتطحق (الحوب) بدلا من كلمة الحب ]  
قابيل : هذا رائع .. رائع جدا .. [ فى لحظات الانفعالات تبرز لغة وسلوك (قابيل) الحقيقة كلغة وسلوك الفلاحين البدائيين ] هل رأيت وجهها حينئذ ؟

بيلى : [ تعبد ما قالته فى بطة وثؤدة ] فى الغالب أنت تود أن تسأل عن (الحوب) الحب .  
هنريكا : أوه .. أوه (تغنى وجهها يديدا) كيف تجرؤين ؟ هذا يجعل الدم يصعد إلى رأسى [ تود ثانية بسرعة خلف الشجرة الإستوائية ]  
استون : [ بطريقة جادة وحاسمة ] إن هذا فى الحقيقة مثير للغمالة .. ومن دواعى سرورى أن أرى ما تكتنين .

سير جاسبر : نحن نحب دائما أن نعرف .. وأن نرى مثل هذه الأشياء .. أليس كذلك يا (استون) ؟ هل تذكر (مسز تاولر) كم كانت جميلة تلك الطريقة التى كانت تفعل بها إنتاجها الأدب .

استون : (مسز تاولر) .. يرتعب كمن ، لس شيئا ناعماً قلداً [ أوه .. لا تتكلم يا جاسبر .. لا تتكلم ]

سير جاسبر : يا للعزيزة (مسز تاولر) كنا نمتدح قصائدنا .. ألم تفعل ؟ هل تذكر تلك القصيدة التى كان مطلعها : حتى يصبح زهره الفضة ترقد فى قلب مدينة الأحلام العجيبة .. فألرب لم يجعل لزهرو جلودى سوى الزينة - حتى قابيل فى اعتقاده قد لمس ما فى القصيدة من طرافة .. أما .. استون .. (مسز تاولر) .. أوه .. يا ألهي .. فى هذه المرة .. الأمر مختلف تماما .. فهذه الفتاة تعذبني حقاً .

سير جاسبر : أعلم ذلك .. فهى تعذبني أنا أيضا .. أليس كذلك يا قابيل ؟

قابيل : [ يتدحرج خطوتين أو ثلاثاً مثل تدحرج الكعكة ] أوه يا حلوق .. يا حلوق .

استون : لكن هليك أن تعلم أن الوضع هنا مختلف تماما .  
سير جاسبر : بالطبع هو كما تقول وأى غنى يستطيع أن يدرك أنه كذلك .. ولقد صرحت بقول هذا من قبل .

استون : ستجملينى أرى أعمالك .. ألن تفعل ؟ كم أود من كل قلبى أن أراها .

توسى : [ يشملها الاضطراب ] لا .. لا أستطيع .. أنت كاتب عترب .

هنريكا : [ من خلف شجرة (الكادابرو) ] لا يجب أن تريح شيئا تعلمين أن هذه الأصابع ملكي أنا .. أو حل الأفل الكثير منها .

بيلى : هراء (تحنى لكى تمز ساقى (توسى) ذان الجيوب الأبيض الطويل الذى يظهر من أطل الساق وتكلم (توسى) (إفخفى (جونلتك) ، قليلا يا عزيزى .. فالت لا تسلكين سلوكا مهلبا .

قابيل : [ يضع نظارته الصغيرة (مونوكل) ] أوه .. تم .. تم .. تم ..

نم .. يا حلوق هيا بنا إلى (دكى لاند) أرض الدلتا سير جاسبر : هم .. إن (قابيل) يمل إلى حد ما .. ألا تتشون ذلك ؟

استون : يأتسنى الصغيرة نحن جميعا بشر حق من يعملون بالكسابة .. وروعا أستطيع تقديم بعض المساعدة فيما تكتنين .

توسى : هذا ططف كبير منك يا (مستر تربل) ..

هنريكا : لا تدعيه يطمع على بشى .. فانا لا أريد أن يراها أحد .. لا تدعها يطلع على شيء .

استون : [ بأسلوب أيقى ] من دواعى إهتمامى أن أسمع غيراً عن الشباب .. وأنا أثق أنك لن تعتبرها إهانة أن أعتبرك من بين الشباب وإنه لن أهم وأجابتنا نحن الجيل الأكبر سناً - حين نرى الشباب يقدمون على الكتابة - أن تشجعهم نقدم بذلك خدمة كبيرة لفضية الفن .

سيد جاسبر : أذكر أنى كنت أردت ذلك دائما (لمز تاولر) توسى : كان يودى يا (مستر تربل) أن أقول لك إن الجيل والمعروف الحقيقى هو أن تؤخذ أعمال الإنسان كأمثال الجد . فانا شاكرا لك هذا الجيل .. والأنا .. هل يكتنن أن أقدم هذا المجهود الخواص [ قابيل : [ يتقدم ] غطوة واقصة فواجبه الموجودين بغضب مكموم له مخرجات - حشركك قطعطين من المظلم ] سيد جاسبر : أمتك يا (استون) خطلك استراتيجية وبطالة الروعة



بيل : إن أسألك ما الذي سيفعله بعد ذلك ؟ أليس هذا شيئاً مثيراً ؟  
توسى : هزى رأسك ثانية هكذا غما .. هذا أفضل .. أوه ..  
كم أتمنى لو يحدث شيء  
هنريكا : [ لتوسى ] ماذا تفعلين .. لا يصح في الحقيقة أن تقدمي  
إليه الفضائل .

بيل : لقد قلت قبل ذلك أنه شخص عظيم .. فكيف تربته إلا ؟  
هنريكا : أجل .. أعرف أنه طيب .. لا بد وأن تَقرَي أنه كان طيباً  
لكني لست أحب أن يطلع على شيء .

توسى : [ يحزم ] ما أنا إلا غبية يا ( هنريكا ) إن مسرت لثريل  
من رجال الألب المرموقين وقد كان كريماً للغاية كي يشمل أعمال  
برعائنه . وسيكون نفعه أكبر عون لي .

بيل : دون شك .. كما أن له عينين حزنتين [ صمت قصير يصوتون  
للموسيقى المنبعثة من حجرة الملب والتي كانت تأتيم طوال هذه  
الفترة خافتة واهنة . تعزف الموسيقى فالسي يوحى بالألحان والآثر ]  
ما ألتها مرسيتي يا هنريكا .. هيا بنا نرقص [ تمسك بخصر  
( هنريكا ) التي لم تكن راغبة في الرقص في أول الأمر .. لكن إيقاع  
الرقص يستولى عليها رويداً رويداً حتى تصبح .. بعينها نصف  
المغفلتين وبخطواتها وكرهايتها الضخيمة غير المتناسقة مثلاً حياً أو رمزا  
حقيقياً للفالس .. يسترخي ( استون ) ، ( توسى ) إلى الوراء في  
مقدعها يرقبان الزمان ويربحان ألبها المتعب .. يتلوح ( قايل )  
ويرثي ويتشقلب هنا وهناك بطريقته الغريبة تلك والتي لا يقلد فيها  
أحدًا في الرقص .

سير جاسبر : [ يتسل عرقاية ( المظفر ) منظر لطيف .. فللموسيقى  
سمحها ..

هنريكا : ( في صوت غير واضح تماماً ) أوه .. بيل .. بيل ..  
أستطيع أن أرقص هكذا إلى الأبد .. أشعر أنني غيرة تماماً .  
توسى : لمن جميل .

استون : أبقا هو كذلك .. إن اسمه - كما اعتقد - ( أحلام  
الغربة )

بيل : ياله من اسم رقيق !  
توسى : ها هنا أزهار عجيبة

استون : ذهبتا نذهب ونلقى نظرة عليهم [ ينهضان ويسيران حول  
الخوض الزجاجي - تيرق الأزهار عند مورهما بالضوء .. في وسط  
كل زهرة مصباح كهربائي صغير ] هذا الأرجواني ذو اللونين هو زهرة  
( الأسفوتيدا ) لا تشرب أنك منها كثيراً فإن لها رائحة اللحم  
المحترق .. هذا هو ( الكريديوم ) من سوسطره .. إنها الزهرة  
الوحيدة في العالم التي يأكلها الإنسان .. لاحظني صفي استنابها  
[ يضع عصاً في فم الزهرة فهجم على العصا في التمثيل فيخ  
فيص ] [ إنها وحش شرير قلبي .. وهذه أزهار البحر الأرجوانية التي  
تأتي من فصيلة زهرة ( التوانجوم ) التي يتدفق منها الدم بسهولة عند  
إعصارها .. وهذه هي ( الجنونيا ) الحويان البحري ذو الثمانية  
أذرع في ذنبا الزهور .. في كل ذراع من أعضائه المطاطية الثمانية لدغة  
قاصدة على قنبل حسمان .. والأنا هذه هي أكثر الزهور إشارة  
ومخبراً .. زهرة نبات ( الباثشولي ) ولربما كانت هي أكبر مثال مثير  
للإنتباه في الطبيعة على التخصص الباثي التي بعثت نظرية النشوء  
والإرتقاء .. لو كان ( دارون ) قد عاش ليرى نبات ( الباثشولي ) !  
لعلك قد سمعت من الزهور التي تؤكل نفسها لتنمو وتحجب  
بمساعدة النحل والفراسخ أو الطواييد أو مثابه ذلك .. هذا  
النبات ينمو على وجه الخصرص في غابات ( جواتيمالا ) وكان من

الممكن أن يزرعه المكشوفون الإنجليز لاحظني بناء الزهرة توجد هناك  
دائرة عاكسة مسطحة عند الجذور تحتوي على مادة ( البستيل ) وفوقها  
إناء على شكل قوس النصر ينتهي بإعوجاج .. وهناك على جانب  
إنحناء طوله حوالي ثلاثة أرباع البوصة .. وربما يتداخل في  
الفصوص اللحمية لكأس الزهرة .. لذلك يدهش المسافر  
الإنجليزي حين يلاحظ التشابه بين هذا النبات وبين الآلة التي تدار  
في محطلات السكك الحديدية في بلادهم فتخرج عطرًا للناس ..  
ويحكم قوة العادة المتكسبة فيخرج أحدهم بنسا من جيبه ويضعه في  
أحدى دوائر الآلة فيخرج بسرعة دفقات ذات رائحة ناعمة عطرة من  
الفحة السفلى .. ويستببت النباتات تلك الطريقة أيضاً .. هل  
هناك شيء أعجب من ذلك ؟ ورغم ذلك نجد مخلوق من ينكر وجود  
الله .. هؤلاء الحمقى التساهة .

توسى : عظيم ( تسم الزهور ) يا لها من رائحة جميلة !!  
استون : أنقى أنواع زهور ( الباثشولي )  
بيل : كم هو رائع .. وقد أعزيتني [ تتلقت عيناها في نشوة ]  
هنريكا : [ متشبه في صوت ناعس ] لذيذ

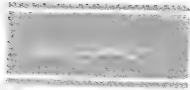
سير جاسبر : أفضل عادة ورائع ( الكاثان ) فتأثيرها عجيبة  
استون : هذه زهرة ( الليوراد ) ( الفهد ) هل لاحظت استواء  
جلدها المنطق وشوكها الذي يشبه المخالب الحادة .. وتلك هي  
( اللاكوزيا ) الطروب .. ( اللاكوزيا كونتراسك ) .. اكتشفها  
( هايولدت ) أثناء رحلته إلى ( الأمازون ) إذا ضغطت على الحلق في  
المكان المناسب تبدأ في الغناء مثل المتدبلب .. هل سمعتهن ..  
( يأخذ الزهرة بيده ويدير أصابعه تجاه الحلق المنبع للزهر الضخمة  
التي تأخذ شكل بوق ( الجرامفون ) فتفجر زهرة ( اللاكوزيا ) في  
غناء يشبه صوت المطرب الشهير ( كروزو )  
قايل : أوه .. نم .. نم .. أوه .. يا عسل النحل ( يمر يده  
السوداء السمكية فوق ذراع ( توسى )

توسى : يا لها من زهرة مثيرة ..  
بيل : عجباً .. هل لمس ذراعي بهذه الطريقة صدقة أو متعمداً !!  
هنريكا : [ ترتعش إرتعاشة خفيفة ] إنه يلمسني .. يلمسني فأشعر  
كما لو أنني نائمة لا أستطيع الحركة من الرعب ..  
توسى : تتحرك ناحية الزهرة التالية ( بيل ) تمنعها من أن ترحب  
بدها [ هذه الزهرة رائحة مثيرة  
استون : كوني على حذر .. إنه نبات ( الكوروفورم )  
توسى : أوه .. أشعر بالغباش والضعف إن الرائحة والحرارة ..  
( تكاد تقع فيمد ( استون ) ذراعه ويمسك بها لتساكك نفسها ]  
استون : بالطفلة المسكين .

قايل : بوتشيل .. بوتشيل .. يزمج حولها - تكاد يدها  
تلمسها .. بس من الإنفعال .. تدور حداثتي عينيها بالضيافين  
بطريقة مرعبة ]  
استون : سأفتح الباب .. سيملك الهواء تشعرين بالتحسن  
( يفتح باب الشرفة الزجاجية ولا يزال يسند ( توسى ) بذراعه -  
تصغر الريح بطريقة خفيفة .. تهب زخمة من التلج في الشرفة  
الزجاجية - تصرخ الزهور بصراخات الغضب والجحرف الحادة ..  
تتألق أضواؤها بطريقة وحشية تنفضت عدة زهارات داكنة السوداء على  
الأرض متقلصة تلوي في عذاب .. الأعطوب الزهري يضايق  
قرون الإستثمار . تتوجه زهرة التوانجوم فيزف الدم ، وتصفق  
أوراق الشجر في صوت جاف ثقيل  
توسى : ( فاقدة للأفاس ) شكراً .. هذا أحسن ..

استون : ( يغلق الباب ) يا للطفلة المسكينة .. تعالى وأجلسي ثانية .. فزهره ( الكورفوروم ) شديدة [ الحظر ] تستطيع ( تويسى ) أن تحرك قفودها ويعود بها إلى المقعد ]  
 قاييل : يرفص رقصه الحراب حول الإثنين الجمالسين ) بوه تشيل .. بوه تشيل .. ثم .. ثم ..  
 سير جاسبر : على المرء أن يتيه إلى الأخطار المعروفة التي تنتج عن لعب أهل سوطره الطيبين مع شخص محاصر من الجنس المقابل .. إن الشفقة تلمس قلب أحيانا السليب ( قاييل ) حتى يلزف الدموع ..  
 بيل : أوه .. عجبا .. هذا شيء مثير جدا .. أننا مسروبة بذهاب ( هنريكا ) إلى الفراش .  
 تويسى : شيء عجيب أن تخور قوى وأنهاى هكذا .  
 استون : كان يجب أن أحرك من زهرة ( الكورفوروم ) في الوقت المناسب .  
 بيل : أحس إحساسا واقعاً الآن .. كما لو أنى في حمام ساخن جدا ومعنى كثير من أسلح ( الفريانا ) ساعتها يصعب المرء غير قادر على تحريك أى عضو من أعضائه حيث يظل مسترخيا وسعيدا تماما .  
 استون : كيف الحال الآن ؟ أخشى أن يتلك الشحوب . يا للطفلة المسكينة .  
 قاييل : بوتشيل .. بوتشيل  
 سير جاسبر : لا أعرف الكثير من هذه الأشياء .. ولكن يبدو لى عا يزيى أن الوقت بالتأكد قد حان .  
 استون : آسف جدا يا صغيري الطيبة ( يقبلها برقة شديدة على جيبتها )  
 بيل : أوه ..  
 هنريكا : أوه .. لقد قبلنى .. الشفق الطيب ( تنهض ثم تقع ثانية على ظهرها وتعود إلى غيبتها الناعسة )  
 قاييل : بوه تشيل .. بوه تشيل ( ييل على كتف ( استون ) ويشرع بوقاحة في تقبيل شفق ( تويسى ) الساكتين المتفرجين .. فتفتح ( تويسى ) عينيها فترى الوجه الأسود كالشمع ففرقة إنسامة كإسامة القليل ، وشفتان حراواتان غليظتان وعينان مثل كرتين بهما بياض ناصع .. فتصرع ( تويسى ) وتترلق على الأرض ويقي ( قاييل ) و ( استون ) وجهها لوجه مع ( هنريكا ) الشاحبة شحوب الموت بوميها الواسعة المتزعجة وقد أرتمشت فرائصها  
 استون : [ يدفع ( قاييل ) دفعة فيتراجع إلى الخلف متراجعا ويسقط أمام هيكل ( هنريكا ) للمير للرائه ] أوه .. منتهى الأسف .. آسف جدا .. يا لى من وحش .. لا أدري فيما كنت أحمق حتى أقدم على مثل هذا الفعل  
 سير جاسبر : أيا الولد العزيز .. أخشى أن تكون أنت و ( قاييل ) تعرفان تماما ماذا كنتا تفكران فيه .. وتعرفانه جيدا .  
 اتسون : إغفري لى .. أنا لا أستطيع الغفران لقصى ..  
 هنريكا : أوه .. أصبنتى بالأذى .. أفزعتنى كثيرا . ولا أقوى على التماسك ( تبكى )  
 استون : يالهى .. يالهى ( تبدو الدموع في عينيه .. ويأخذها إلى حضنه ويبدأ في تقبيلها ) آسف جدا .. منتهى أسفى .  
 سير جاسبر : إذا فقلت غفلك فليبك بالإحسك ( بقاييل ) مرة أخرى [ يسحب ( قاييل ) نفسه ، ويتسلل متلصبا تجاه الإثنين في وسط الشرفة الزجاجية ]  
 استون : [ يتلفت حواله ] قاييل : أيا الوحوش .. أذهب إلى

الجحيم ] ( قاييل ) يعود أدرأجه [ أوه .. لى كنت جباناً .. هل تنفصرن لى ؟ ماذا أستطيع أن أقبله من أجلك .. أى شيء فى مقدورى أن أقبله ؟  
 تويسى : ( التى ) استمادت وعيها وتماكت نفسها .. تنهض على قدميها وتندب ( هنريكا ) في خلفية المسرح [ شكرا أنا في تمام العافية .. أعتقد أنه من الأفضل ألا نذكر شيئا من ذلك ثانية وأن ننسى ما حدث ..  
 استون : حيثل هل تغفري لى ؟  
 تويسى : طبعاً .. بالتأكيد .. هل تتفضل بالتهوض يا مستر تريل ؟  
 استون : ( يصاند هل قدميه ) لا أستطيع أن أصلق كيف تحولت لى مثل هذا الوحش .  
 تويسى : [ بيرود ] أظننا قد اتفقتا على ألا نتكلم عن هذا الحادث أكثر من ذلك [ ينهم الصمت ]  
 سير جاسبر : حسن .. لا بأس يا استون .. لقد كان أمراً يثير الضحك .  
 بيل : أرجو ألا تكون القشعريرة قد إنتابتك عند تقبيله لك يا تويسى .. بالإنتسان الطيب إنه في الحقيقة في غاية الأسف .. من السهل ملاحظة ذلك عليه .  
 هنريكا : لكن .. هل رأيت ذلك الوجه المخيف ؟ ( ترتعد وتخفى عينيها )  
 استون : يلتقط قناعه ويضعه على وجهه [ الجوحار بالداخل .. ليس كذلك ؟ هل نذهب إلى قاعة الرقص ؟  
 تويسى : [ ترفع قناعها لى وجهها ] أجل فلنعد إلى قاعة الرقص .  
 قناع استون : أليست هذه مقطوعة ( زهور فى البيكاردى ، التى تمزفها الفرقة الآن ؟  
 قناع تويسى : أعتقد ذلك .. إنها فرقة عظيمة : . ليس كذلك ؟  
 قناع استون : بالطبع .. فهذه الفرقة تعزف أشبه الغداء فى ( الكروبول ) [ لى جاسبر ] سيدى اللورد . لقد نسيت ثاماً أنها هى التى أخبرتني بذلك ونحن ندخل هنا  
 قناع تويسى : هل تعزف حقاً فى ( الكروبول ) ؟  
 قناع استون : فرقة رائعة تعزف فى صالة عظيمة .  
 قناع تويسى : أجل .. صالة مثالية .. ليس كذلك ؟ مثل زجاج .. [ يخرجون تبهم عائلاتهم السعيدة . تساعد ( بيل ) ( هنريكا ) التى مازالت واهمة القوى بعد صدمتها الأخيرة ] .  
 بيل : لقد كان أمراً مثيراً .. أليس كذلك يا هنريكا ؟  
 هنريكا : وهل لى كم شيئا مريعا أيقضا ومزعزعا .. أوه يا لهذا الوجه .  
 ( يطرد ( استون ) ( قاييل ) بإشارة مستفزة صامتة .. ينهض ( سير جاسبر ) ويسير فى مؤخرة المركب .. يكسى وجهه بملاح عادية كوجه من مجد لدة فى المائل [ يشعل سيجارة ]  
 سير جاسبر : ياله من مساء ساحر .. مساء جميل ورائع .. الآن وقد إنتهت الليلة أفقت مستائلا .. هل كان لهذا المساء وجود ؟  
 [ يخرج .. الشرفة خالية .. تنوهج أعضاء الثايت فى الزهور بالضوء .. وتشرق عيون زهور ( الأسفوتيدا ) بغمزة وقور - تهتز الأوراق الجافة وتطيار - تنفجر ضحكة مكتومة من عديد من الزهور تسعل زهرة ( اللاكوزيا ) سعالا عاليا حادا فيه سمات الشرق الذى يحس بكلمات قصار ]  
 ◆ وينزل الستار ببساطة ◆



## عرض د / ماهر شفيق فريد

### ● دوستوفسكى

« ثم سمعت دقات الطبول  
تعزف نوبة رجوع . ولما كان  
أخشلاروفوف لم يدخل الجيش فإنه  
لم يفهم مغزى هذه العلامة ،  
وطن أنها ستكون نذيرا بانتمار  
وابسل من الطلقات أسا  
دوستوفسكى - الذى كان  
ضابطا سابقا - فقد أدرك على  
الغور أنهم قد نجوا بحياتهم وفى  
اللحظة التالية نكتس فرقة  
اطلاق الرصاص بانقادها وتم  
فوهاتبا مصوبة إلى صدور  
الحكوم عليهم ، وحل ونلق  
الرجال الثلاثة للشودين إلى  
أعمدة . نرعت منهم صدراتهم  
الرفيعة وطواقى نومهم وتساق  
رجلان المتعة . كانت مهمتها هى  
أن يكسرا سيوفيا على رؤوس  
السجاة وكان انقصاص السيوف  
علامة على استبعادهم من غيرة  
الحياة المدنية ثم أعطوا الحظية  
رأس عا يرتديه المحكوم عليهم ،  
ومعاطف ملونة من فراء الأغنام ،  
وألعينة عالية ،

هكذا بدأ دوستوفسكى  
رحلته على طريق الآلام ونحو  
البعث . ليس هناك مؤلف قد  
كتب كلمات أكثر اتساما بطابع  
الترجمة الذاتية ، وألصق بخبراته  
الشخصية بما هو الشئان مع  
دوستوفسكى حين خط آخر فقرة  
من رواية « الجرمية والعقاب »  
حين بنها راسكولنيكوف للسفر  
إلى مغاه فى سيريرا ، عقابا له  
على قلة الرماية المعبور ، وهى  
التجربة التى قدر لها أن تغير من  
مسار حياته وحياة مؤلفه . لقد  
كتب دوستوفسكى فى تلك  
الفترة يقول : « لكن هذه بداية  
قصة جديدة ، قصة الميالد  
الجديد - تدريجيا - لإنسان -  
ومروءة تدريجيا من عالم إلى عالم  
آخر ، وتعرف على حقيقة جديدة  
كانت - حتى - حقا  
الجين - مجهولة لديه . لقد أخذ من  
هذا موضوعا لقصة جديدة ، أما  
قصتنا الحالية فقد شارفت  
الختام » .

أنكر الأستاذ فرانك ، فى  
الجزء الأول من هذه الدراسة  
العظيمة ، إن هدفه هو كتابة  
ترجمة تقليدية لحياة دوستوفسكى  
وقال : « إن اهتمامى بحياة

الروسة لكى يقرأ كل شئ بقلم  
دوستوفسكى أو عنه فى  
الأصل . وهناك اليس والوضوح  
للمدشأن اللذان يقدم بهما تمار  
أبحاثه . وهناك العناية والبصيرة  
التيان تؤولان لى تحليل كل عمل  
من أعمال دوستوفسكى - مهما  
يكن حظه من الأهمية قليلا -  
ويقومه ويضعه فى مكانه الصحيح  
بين سائر الأعمال . وهناك عمق  
فهمه لعقل دوستوفسكى وقلبه  
وشخصيته وتعلقه معها . ولكن  
ربما كان أهم مميزات الحس  
التاريخى الذى يمكنه من أن يضع  
دوستوفسكى بثقة وعلى نحو  
مضى - إزاء خلفيته التاريخية  
والثقافية والفلسفية والسياسية .  
هذه هى الصفات التى تجعل هذه  
الدراسة القاطعة واحدة من أفن  
الكثوف من طيبة العبقرية  
ومنتزاتها وفكرها .

ختم الأستاذ فرانك الجزء  
القصص من مجلده الأول بإلقاء  
القبض على دوستوفسكى بتهمة  
التآمر مع الثوار على نظام  
القيصر . أما هذا الجزء فيبدأ  
بالأحداث التى أفضت إلى حادثة  
ميدان سيمينوفسكى - ونعني بها  
مشهد الإعدام الوحشى الذى  
أجرى ، بطريقة دوامية بشعة ،  
لكى يلقى بالسريع فى قلوب  
دوستوفسكى ورفاقه ويعلمهم  
يتهمون - حتى آخر لحظة - أنهم  
على وشك أن يمسدوا رميا  
بالرصاص يقول الأستاذ فرانك :

يقول برنارد لينين : عندما  
ظهر الجزء الأول من هذه الدراسة  
المفصلة لدوستوفسكى عام  
١٩٧٧ أعلن مؤلفه أن العمل  
سيكون فى مجموعة من أربعة  
أجزاء . وذلك خلال عدد معقول  
من السنين . وما هو ذا الجزء  
الثانى يظهر بعد الأول بسيمة  
أصوام . ولو سار للؤلف على  
نص لعدل ، فسيكتمل الكتاب  
عام ١٩٩٨ . أو الأخرى أنه كان  
خلفا أن يكتمل لولا أن المؤلف  
يمدشا الآن أنه سيخرج فى خمسة  
أجزاء ، لا أربعة ، ومعنى هذا  
أنه إذا لم يسرع قليلا ، فلن  
تكتمل الأجزاء الخمسة قبل عام  
٢٠٠٥ إلا إذا صُتِرَ الجزء القادم  
باستعراة خبوسول مؤلفه أن  
الكتاب سيتمت إلى ستة أجزاء ،  
بعد كل شئ .

لماذا كانت هذه الحقيقة  
مهمة ، بصرف النظر من أن  
لست وثقا من أن العمر سيتمت به  
حتى أرى آخر هذه الأجزاء ؟ إنها  
مهمة لأن الجزء الأول قد  
أوضح .. والجزء الثانى قد  
أكد - على قدر ما يمكن  
ليبحث أن يقول الكلمة النهائية  
عن مؤلف ، لأن كتاب الأستاذ  
فرانك يقول الكلمة النهائية عن  
دوستوفسكى . لتكتمل الصفات  
التي يمتاز بها هذا العمل : هناك  
أولا - بعه المائل فى أغوار  
ملائته - فقد تعلم الأستاذ فرانك

« ليلة الروح المظلمة »  
مصطلح من مصطلحات الصوفية  
يرمز إلى ما يمر به الروح من  
عذابات وعن فى معراجها إلى  
الحق . وهذا المصطلح هو  
العنوان الذى اختاره الناقد برنارد  
لينين لثقافته فى صحيفة « نوى  
أوبزورفريو » الصادرة فى ١٥  
أبريل . ومناسبة المقال هى  
صدور كتاب عنوانه  
« دوستوفسكى : سنوات المنة  
١٨٥٠ - ١٨٥٩ » من تأليف  
الباحث الأمريكى جوزيف  
فرانك .

دوستوفسكى الشخصية مخلود  
بصورة صارمة ، ولكنه في هذا  
الجزء يجد نفسه مضطرا لأن يتابع  
الحياة الشخصية لموضعه حيث أن  
الفترة التي قضاها دوستوفسكى  
في معسكر السجن ثم الحامية  
المعسكرية التي كلف بها ، قبل أن  
يسمح له بالعودة إلى الحياة المدنية  
من جديد ، كلها وثيقة الصلة  
بالتحولات النفسية التي تتبأ  
بحدوثها لبطله راسكو نيكوف .

لقد اضطر الأستاذ فراك إلى أن يوقف، مؤقتاً تحليله المنطقي لكتابات دوستوفسكي ومناقشتها القومية والنفاسي وذلك ببساطة - لأن أوضاع سجنه لم تكن مهيئة على الكتابة، في حين أن العزلة التي عاشها عاصمتها قد جعلت الأحداث والأوضاع في العالم الحقيقي، أو العالم الخارجي من نوافل القول بالنسبة إليه .

إن الأستاذ فرانك يرتفع إلى مستوى المهمة التي تواجهه وأي مهمة هي أربابا لصلواته الروحية التي ربما أتت من أعظم فناني العالم. لم تكن المشكلة الرئيسية لأزمة دوستوفسكي في معسكر الاعتقال، وما نجم عنها من الأمراض، تتمثل في العدايات والأوهام التي كان عليه أن يمر بها - رغم أن هذه التجارب كانت مروعة بما فيه الكفاية - بل وفاق بين إهانة العاطفي والأبوي وصلاح الفلاحين ورواسياتهم وإهانة الإنسان الروسي المادي - والفساد والتمساح للذين كانوا يسيطرون به من كل جانب، ولا يكاد يخفف من وطأتها شيء. وقد زاد هذه المشكلة سوءا نفوره من فعله المتسرع لاكتشاف هذه الحقيقة البعيدة عن الرماتيكية.

هذا - بطبيعة الحال - هو المحور الحاسم لحماية ديمتريفسكي بأكملها . وليس في أي من جزئي العمل الذي نتناوله ما يفضل نظرة الأستاذ فرانك - الميكروسكوبية والشاملة رغم ذلك - لكل خطوة

وكل مؤثر وكل تعبير يحسن اعتباره  
جزءاً من ذلك الاضطراب المائل  
إلى روح دوستوفسكى . إن  
فريد القاتل بأن دوستوفسكى  
رحب ببعثه إلى يدى شخص  
التقصير - البنييل الرسمى  
اللباب - لأنه أراحه من حن  
الذنب اللاشورى الناجم عن  
« رغبة الأبدية الكبريتية في قتل  
اللباب » ويوضح الأستاذ فرانك أن  
موقف دوستوفسكى من حخته  
كان عكس ذلك تماماً ، وإنه لم  
يرحب ببعثه ثم انتهى إلى نتيجة  
مؤاهاة « إن دوستوفسكى لم  
يطلب الفئران من أحد سوى  
« الطبيب الصلد » وقدم أهوى  
تكوين حبه باللباب على نحو  
مختلف ، فقد أدبر أهوى بلاحيه  
إلى اليسى والتفرد . وثمة دلائل  
نصوصي بأنه قد قتل على أيديهم .

وتوضح هذه القصة جانباً آخر من صفات فرانك المرموقة :  
 حسن إدراكه الموضح النظرة ،  
 وبرضه أن يرجع بالفنون إلى غيبة الدليل . كذلك تبين براعته في الإمساك بعدة خيوط في القصة في واحد دون أن يختلط أو تفلت من بين يديه . إن وصفه لانتفاء دوستويفسكي الذئبي والصلبة بجناحه السابقة ، وهو في الوقت ذاته يرمض برؤية « منزل الأموات » التي سجل فيها دوستويفسكي الكثير من ذكريات مجرته في السجن .

ونحنم برنارد ليليو عرضة  
لكتابت الأستاذ فرانك بقوله : إن  
هذا الانجاز القديم تجاوز قلد  
الملاح ، وربما كان عيه الوحيد هو  
أن كشف أسماء الأعلام  
والأوضاع في الختام يقترن في  
الدقة والاكتمال ولكن ربما كان  
هناك كشف شامل سوف  
يصعب الجزء الأخير من الكتاب  
عند اكتماله. سيظل هذا الكتاب  
علامات من علامات الطريق في  
تعليم اللدوس السيري والتاريخي  
والأدبي

جريدة أوبزرفر رفيو  
١٥ أبريل، ١٩٨٧

**عرض : محمود قاسم**

## عالم کرسٹین آرنوٹی

عشر عاماً ولا يزيد أن موت  
ولدت هاربا لبراعة نجاحا  
كثيرا تفرج له في حزنه  
ما فازت بالجاهة الكبري عام  
١٩٥٤ وهي جازة: عمل التثاد  
الرسنيون لاصح عمل  
اجنيتي مسترحم في اللسة  
الفرسية. ثم ثورت  
الريية على طلبة مدارس الفلة  
الفرنسية في عد دلال. وفي عام  
١٩٥٧ ثورت كرتين لجزءه  
الشان ن المكاتر مع عنوان  
الحية ليست هاربا. ومثلت  
الأنوية وهي تكتب بالفلغة  
الفرنسية. ثم أنم روابها  
والكسارديال السجين،  
والمسوم والاميكين  
والحليقة السوداء، (حز  
في جازة المحللين الأدي) ثم  
(رجل راقع، وأحب الحية)  
التي رجع عام ١٩٧٨ أصلى  
ليامات في فرنسا. وكرتين  
مجموعة قصصية واحدة هي  
الغارس للقول والصدمة  
١٩٧٧ وهي ثلث مسرحية  
احدا في نشر للرد في  
اولا الستات.

ومسرحية «جلد القدر»  
تنتمي إلى اللون الكوميدي .  
يقلدون أحداثها في جو هزلي  
يتميّز بمُضغّل حروسان يريد  
زواجهما الأول . الرئيس هو  
جبروم الابن للدليل لأنه في  
تنازع الخامسة والحسين هو  
أول مصاصية تعيش مع ابنتها في  
نفس البيت . وفي حصل عيد  
الزواج الأول يمرض الحسين  
لنويوب والد العروس هيلين  
ومعه زوجته . وتكتشف أن  
هيلين فتاة محتفظة لا تعرف  
كيف تعامل زوجها وتفرّض أن  
يغضب أمام الحيف . تروي  
لها ما مضيات الحياة في سرور  
ومسرحية «جلد القدر»

تبدو حياة بعض الكتاب أكثر  
غربة من كل ما يمكن أن يتخيله  
المتأمل في كتاباتهم. أو حتى  
أولئك الذين تقسم - أو يخطئون  
عنه - كما إن بكل كاتب  
غربة ملعة تتخلل من الجانب  
الذي فيه من الحياة بأسطورة التي  
يتبعها. لها ذوائب ولها السيرة  
المزاجية انتشرت في السنوات  
التي لها ذوائب ملوح، ولدرجة  
أصبح معها من الخطر ألا نجد  
سيرة الكاتب اللطيفة في أعماله  
وأصبح من السهل أن ينعج حياة  
في كتاب من رواياته. أو حتى  
في رواية واحدة. .. ونظفنا  
الأمس بكتابة واضع، في الأدب  
المجيد كل دقائق حياتها، في  
رواياتها التي تتجسد عندهم  
1944 وحتى الآن. .. لسنا لأن  
الكتابة عن رواياتها هي في نفس  
العاملة ..  
ولدت كريستين أرتون في  
أوغسطين بالبحر عام 1934  
في أسرة مكتبة مزخرفة بالكتب  
وكما تنقسم إلى ذرات أجيال  
دخلت إلى ركنها مزخرفة بآلية  
التي تتكون وتولد بديسكو  
بذلك المكان أينجهم لها بعد  
مدود وقد شهدت في طفولتها  
لنفسه الاستحسان الأسفل  
في حياتها. .. ثم جاءت اللطيفة  
التي تطرد الأمان والتي  
مكتلة في الآن. .. فطالعت  
البحر داخل الألفية  
المضائية. .. عام 1948  
هاجرت أسرهما من البحر إلى  
فرنسا سيرا على الأقدام وفي هذه  
الرحلة الأولى تحمل كريستين  
معها سوى مودرات وأدواتها  
وقد عبرت عن هذه الرحلة  
بالكتابة الأولى «عصرى غمس»

تحدثنا دوما عن أهمية الإنجاب بل أنها سمعتها يوما تتطلب من أبها أن يظلها .

وفي الفصل الثاني نرى جيروم وقد تزوج من فتاة أخرى هي فلورانس التي تبذل إلى حيلة الغرافية ولكلها ما تنجب منه ابنتا بعد مرور عام على زواجهما فتدفعه أمه من جديد إلى الزواج من قريبته ثانياً القاضية من أمريكا اللاتينية ثم ما تلبس نفس الأم أن تبعد ابنتها عنها .

وفي الفصل الرابع والأخير تلتقي النسوة الثلاث : ثايتي وفلورانس وهيان بالأم وبدور صراع حول الرجل الذي يمس على خطورة القسوة التي تلقيه أمه بما أثر على سلوكه الخاص والعام . فيقرر الخروج من كل هذا العالم الذي حبيته فيه أمه وأن يختار امرأة تناسبه دون الرجوع إلى أحد في الاختيار .

أما روايتها والحظوظ زياد حفظاً التي حصلت على جائزة رينود عام ١٩٨٠ فقها تتحدث عن لوران ٥٠ عاماً - الذي يشرح نفسه لانتخابات الرئاسة - وعلاقته بالفتاة ليزا - ٢١ عاماً - التي قابلها في إحدى المؤتمرات الدولية . كانت تعمل مترجمة فورية له . ولأن المؤثر يطول . فيحبس بها فريبة منه . تحذره في السياسة وفي امور الحياة . من الحب والمستقبل . يكتشف أنها تصرف أشياء لا يعرفها وهو الذي يستمد لنفسه الرئاسة . لقد احزن دوما من حوله أنه رجل طموح . مفتون وأنه اصبح من يتولى القعد لكن لقاها بيزا يجمعه يكتشف أن أمه عمر طويل عليه أن يتعلم . فرغم التلاين عاما التي تفصلها . إلا أنه يشعر بأنها تكبره من تعجبه إلى طفولتها . وتضمند إليه وهو في من الحميمين . يهدأ امرأة مثل عصرا . تحب حريتها . وتواجه الأمور بشجاعة وولاية . لذا يقرب التخلي عن فكرة الترشح للانتخابات الرئاسية مكتفياً بأن يكون إلى جوارها . ومع هذه التحجبة إلا أن ليزا تتروى في القبول بالارتباط به .

وفي القصصها والقصاس الغفلى ، تتحدث كرسين أرنوت عن نفس الأم التي صودتها في مسرحية « جلد القرد » فهي تحب . بها بشدة وتسمى للسيطرة عليه تحالف أن يفلت من برائتها لذا لابتها لا ترحب أن يرتبط ابنتها بأى امرأة أخرى . وإذا كان جيروم قد خرج للبحث عن امرأة من اختياره فإن المهنس في هذه الاقصوة يعلن وقد فشت في قتل رجله . هذا الرجل هو نفسه . . ويخرج من البيت كي ينث من ضيقه بممارسة العنف في شوارع المدينة . لقد تحول إلى وحش كاسر لا يعرف الرحمة .

يقول أنه أصبح مثل لارسان المفلول اللين يواجهن كل المشاكل التي تعرضهم بقوة السلاح . في كل منا يوجد لارس مئولى لبحاً لغيره فتعده تواءم الأحوال .

أما روايتها « لسمبها » والديكورات ، التي نشرتها عام ١٩٨٢ فهي رواية ذاتية تكمل فيها تجربتها مع هذا النوع من الروايات التي بدأت بها حياتها الأدبية . . وبعض الذكريات تتواءم على ذاكرتها قاضية من طفولة بعيدة حاملة لثوق رأسها شبحاً خيفاً ، قسوى الاستان .

جاءت العينين . والبعض الآخر من الذكريات يلقى طاقيا فوق السطح . يأتي أن يطرس منها حلقاً من حلقه . كأنه شاهد ثير فوق محيط واسع لا نهاية له ولذا فعل الكتابة أن تحزن من قلها الحاد داخل جرح حساس لئلا النعمة القاضية . ويجب تنظيف هذا الجرح حتى يتدفق الدم اللذان في الشرايين وتسير الحياة . . لكن هذا النوع من الجروح يأتي أن يتعلم . ويرفض أن تجرى فيه دماء قديمة . ويقول تشرة جراسية أن السيدة أرنوت كاتبة على سيجتها . لذا فهي تكتب كل ما يتروى على خاطرها . ذن قد أو شرط . أما كرسين فتقول أن أصعب تجربة مرت بها هو اليقظة حية وسط قوم ليسوا من أمثالها . لذا فإن امرأة مغترية دوما حتى وسط أنس يعرفونها في عام

١٩٧٨ « قروت أن لاجر باريس تلك المدينة التي عملهاها الصحف . » أما أحد اصحابها واخترت أن أقيم في قرية مارتيني بروج سويسرا . حيث انصب لاكتشاف الفروالة وعيش الغراب . وهكذا خلقت لفسى جلوداً جديدة .

ومن الظروف التي دفعتها لكتابة روايتها « جنه على القاض » تقول : « في عام ١٩٧٥ كتبت لزور مدينة نيويورك مع ابني لارسا . كانت الأساطير تعطل بشدة فكأنها تعضرتا فوق اصداغانا بيلان تايه سكوير . جيلة توفقت من المسير وقلت لأبني : هنا . يمكن للرجل أن يختزن امرأة لا تمره ولا تقول له شيئاً ولا تتجسس . هل تعرف لماذا ؟ لا يعرف الرد . . وكفى أرد له هل السؤال بيدات أكتب روايتي في مائتي صفحة . دون أن أصرف إلى أين سنستوفى شخصيات »

ونيوورك هي البطل المطلق في رواية « جنه على القاض » فهي مدينة بلا قلب يمكن لأي شيء أن يحدث فيها . هناك امرأة تدعى لورانس . وبعض اللحن من زوجها . امرأة ثرية يلتفتها بالانسانية . في تجربتها الفراق من زوجها إلا لسبب واحد هو أن ذلك سيغضب أمها . فالأم تنص أن تعيش ابنتها دوما في حياة اسرية سعيدة . بعد هذا الفصل المتكرر الذي لاقته في ملاحظتها من الآخرين . وذهمت أن تشكلت الكبرى في عصرها هي مشكلة علاقة الرجل بالمرأة ومشكلة القشرة على التعلل من كل مضاهيم الارتباط الشرعي .

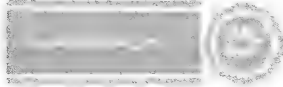
وذلك تحت ادهام أن لياح الحياة اليومية يمكن أن يسلب كل طرف من الطرف الآخر . .

والأم يولندا تمثل نمونجا للامهات الأمريكيات اللات كن من الثمن حتى تفرقت أشلاء اسرعا تحت سمها وبعصرها . لذا فصل ابنتها أن تخفى وماسيتها اسفل جدران مسكينة لا يخترقها سوى من يستحق أن يرتبط بها . وتعلم كل من لارتين الحرية بمشروط خاص .

فالألم ترى أن الزواج حرية وهروباً من ضياح يسود المدينة . وأنه انتباه بغيره أن يتبلاء اللغه . أما الابنة فهي تعيش على سيجتها دون قيئده بعث بجيدها الرقيق . وتقول أرنوت : « ولقد صوت امرأتين تشغلها كثيرا قضية الحرية الداخلية . لكن ماذا تعني كلمة امرأة حرة . المرأة الآن هي تلك التي تعمل قدر الرجل تستطيع لتعمل قبل الرجل الذي اتقت الأساس . المرأة الآن هي تلك التي يمكنها أن تقرر . »

ولأن العلاقات الأسرية تروق خيال كرسين أرنوت . لابتعود لادها من جديد في أحداثها اصعافاً وصديق الأسرة . حيث نرى نادين التي تسمى لانسان زوجها ناديل من جنون بكاد أن يحرق به ويحطه قاعاً . فهو عالم متميز في علمه . لكن الخائسة التي يعمل فيها تخصص لأداة رجل سياسي معروف بدكتاتوريته . أمها تصرهه جيدا . فقد كان جازاً لها ذات يوم . وكم نالته من الدم جيون « تدهوى في زيارتها في المنزل كي يتأكد من حالة زوجها النفسية المتدهورة بسبب دكتاتوريته ساموها المم جون سابقاً على أشياء لا تستطيع أن تدلها . تقبل المساومة ثم تفلت منها . . ونادين هي أحد النماذج النسائية في ادب كرسين أرنوت التي تسمى للاحتفاظ بشكل الأسرة ويكفها مهيا كيان الثمن . ولكن الثمن هنا هو أن يفقد زوجها عقله المملوءة الضميرة . لذا تؤثر أن تحطم رأس الثمن جيون من أن يس الثمرات زوجها وليس مثله .

علم كرسين أرنوت أن هو ميدان لسبح لصراع أبني بين رجل وامرأة . . وعلى الطرفين أن يبقيا في حيلة الصراع اطول مدة ممكنة فهكذا الحياة . . وهكذا تصطبغ ألوان المواجهة بين الطرفين . مواجهة دقيقة دوما . حنيفة أحياناً . لكنها في المقام الأول منسوجة من أجل بقية الحياة .



## المثقف والبحث

### عن نموذج

#### د. عبد الجاسي الهرماسي

يصعب تصور اختيارات سياسية ذات بعد استراتيجي، مثل تحديد التكون الوطني في دولة من الدول أو توجيهها على المستوى الداخلي والعالمي، أو موقفها من الثورات والحروب دون امتلاكها لأيدولوجية تاريخية ما، تكون مرشداً للعمل ووسيلة لاضفاء الشرعية.

وليس هناك في الواقع نظام لا يسعى إلى إرساء نفوذ على أساس سلطة رمزية، أي أن كل الأنظمة تعمل جاهدة لتبقى في تواصل مع مثل الماضي، ولتجسد قيم الجماعة، ومصالحها، هادفة بذلك فرض رؤيتها للعالم. وفيه على البيان، القول بأن المثقفين يقومون بدور رئيسي في الصراع من أجل فرض الرؤية الشرعية.

إلا أن اعتبار ما يرضى به المثقفون من وظيفة إضفاء الشرعية على السلطة، لا يعني أن الأمر متعلق هنا بهمة بسيطة يمكن تمييزها مباشرة، بل إنها في الأغلب عملية على قدر كبير من التعقيد والاشكال، وقبل الشروع لمسألة إسهام المثقفين العرب في تأسيس النظام السياسي، يجدر بنا أن نعرض ولو بإيجاز إلى دور المثقفين عامة.

تحليل الظاهرة إن تحليل ظاهرة الانتلجنسيا من زاوية أصولهم الاجتماعية، غالباً ما يتم لملاحظة ضايفات تبسيطية (reductionists) وقد وقع

توظيفه بطريقة واعية أو، لا واعية، بقصد نفى استقلال المثقلى والفكرى عن السياسى. وكثيراً ما نرى أن (جرامشى) لم يقتصر على الربط العضوى للمثقف بطبقة معينة، بل إنه أكد كذلك على وظيفة المثقفين الخاصة المحتملة في تقديم التصور المتكامل والمجانس للماضي وحشد على استقلاليتهم، ولو النسبية إلى الحد الذى قد يتعارض فيه الطبقات الثلاثة. ومنها يكن من أمر فإن قيمة الأفراد لا تقاس أبداً بخلفياتهم وأصولهم، بل بالأسباب التى تدفعهم إلى التصمك بأفكارهم وقضاياهم.

وقد لاحظ [ إدوارد شيلز ] Shils توجه المثقفين السياسى، يقوم على إبراز الخلل

العليا والتصير عنها وملاحظتها. ولقد كان للخلل الأعلى الأول مثملاً في ملاحقة سياسة لبرالية وحسورية. أما للخلل الأعلى الآخر، فكان قوامه تقوية سياسة أيدولوجية، أي سياسة ثورية تتم بحرسها خارج التقاليد الدستورية.

أما الوطن العربى، فلقد تغلب إهراء النظرة الاختزالية لدى باحثي مشكلة المثقفين، على الرؤية التى تعتبر للجال الثقافي عمالاً مستغلاً نسبياً، ونجد الدليل على هذا، الاتجاه إلى استراتيجيات أثبتت قيمتها ومكانتها على الأرضية الدينية ونتمى استراتيجيات التفكير والتصميم التى تركت مكانها للاستراتيجيات التصنيفية،

كالاتقائية والتوفيقية والتلفيقية هذا فضلاً عن التثديد الملن على المستوى السياسى بواسطة إصاق العلامات التصنيفية التى من شأنها أن تمنى للطبقة المدانة بصورة عامة، أعداءها السياسيين أو المنظرين: ( المثقف البورجوازي، المثقف البورجوازي الصغير ) فالذين يصوفون التصنيفات يعتبرون أنفسهم دوماً ثوريين، ولبى أنهم لا يسمزون لأصولهم الاجتماعية أية أهمية تذكر. إن الاتجاه إلى هذه التصنيفات مع ما تحويه من إعطاء جلية وصيغة تبسيطية وإطشاب لأدلة دلالة واضحة على الأزمة الثقافية، وعلى المازق السياسى الذى ستطرق إليه.

للفكر السياسى العربى المعاصر لا يمكن تفسيره وتأويله إلا في إطار علاقته بالاشكال السياسية التى رأت النور إلى حد اليوم، والتى تنازعت لإثبات حقها في الوجود على الساحة منذ التصول الكبير الذى طرأ في العصر الحديث، والذي كرس اخفاق النظام القديم، ودفع بقوة البحث عن نظام سياسى جديد. وإذا استمعنا لاصطلاحات زمانية ينظم الفكر السياسى العربى على ثلاثة أطوار رئيسية، سجلت نسبياً بروز الدولة الحديثة وتأسيسها. وقد كان الطور الأول مقاماً على دولة التنظيمات، وفي بعض الحالات على دولة الاحتلال ويشمل هذا الطور: للصالحين أمثال: خير الدين التونسي والظاهرى... الخ. وكذلك مفكرى النهضة ومهم الأفغان، ومحمد عبده، وهذا الطور الأول هو الأقل أهمية بالنسبة إلى مقاضيات التحليل، نظراً إلى أن الأماهى لم يكونوا على أغلب الأحيان مسيطرين على الدولة في ذلك العصر.

ويعمل الطور الثاني بتشكيل الدولة الوطنية الليبرالية التي سادت باعتبارها مثلاً أعلى لها بين الحريين (١٩٤٥ - ١٩٣٩) - (١٩١٨ - ١٩١٤) ، وكان حزب الوفد أفضل تمييز عنها ، كما أننا متوضح فيها بعد (أن فكر) طه حسين غير مثل لها .

أما الطور الثالث وهو أحدث الأطور الثلاثة فقد بلغ أوج مجده في منتصف الستينيات وهو يوافق نموذج الدولة القومية - ذات التزعة الشعبية التي تجسدت في فكر البعث والناصرية .

وقبل البدء في تحليل أبعاد أضواء الشرعية على الدولة الوطنية والدولة القومية ، يجدر بنا التعرض إلى القصور البنيوي والفقاري الذي يبين حتى الآن ، والذي يشكل إن أمكن القول ضاعمة الأيديولوجية الوطنية . فالاستمرار بالاستمرار كان نوعاً في العالم العربي أكثر منه في أي مكان آخر ، لأن الاستمرار كان رمزاً لشكوة روحية مهددة بجمد الكون العرقي وفاته .

وأمام العجز المعنوي والمادي للبرلمانية العثمانية بحث الأتقان عن سبل التربة الشعبية بواسطة نقطة الارتكاز الإلهي الإسلام ، واختار محمد عبده مثلاً تجتنب أو تأجيل المواجهة السياسية للفرع لجهة الإصلاح وتجسير الحياة الدينية من الضغوطات التنظيرية وتكيف العلم المعاصر ، حتى يتمكن المجتمع من مواجهة أكثر شراسة للتصديقات المعاصرة . وهذه الحركة تسمى للمودة إلى البناهي الحية للرسالة الدينية وتخلص العقيدة من الخرافات المترسكة طوال قرون التفسير والاحتياط ، هذا التفكير الجديد والأصلاحيات المعلقة أدخلت درجة من الطوقية ، وحيات الأرضية الأيديولوجية الوطنية .

الدولة الوطنية و الليبرالية بعد انبهار الحلة العثمانية وفي مرحلة الاستعمار الذي رشح كياناً سياسية متفرقة ، انجذبت الضغلات السياسية التي خاضها و أبناء البلد ، إلى إنشاء الدولة

الوطنية ، قض الإطار الذي يتجسد حزب الوفد المتمثل في مقولة « مصر للمصريين » سوله أكتافاً مسلمين أو أقباطاً ، يتضح أن المشروع السياسي هو إصلاحي المصريون في مؤسسات وطنية تابعة للدولة . وفي هذا الإطار يمكن اعتبار طه حسين للتطور المنتخب للدولة الوطنية الليبرالية . وحتى نستطيع أن ننزل أشكالية الدولة الوطنية

الليبرالية في إطارها ، يجدر بنا أن نذكر بأن الخيار الوطني لم يكن سيد الموقف في مصر كما كنا نتصور ، بل كان يشكل جزءاً من ثلاث معروف يتكون من الوفد والإستبداد الملكي ، والاستمرار الأجنبي ، وروع أن هذا لا يمكن يتجسد بما فيه الكفاية من التفرقة ، فإنه حاول تجيّد الأطراف المترامية له ، واستغلال تناقضاتها . فكتساب على عبد الرزاق ،

ومحاولات طه حسين ، تندرج في سياق تيار يسعى إلى إجهاد مشروع تحول ملك مصر إلى خليفة ، كما يسعى إلى دهم تكوين الدولة الوطنية الليبرالية . لقد وضع طه حسين الهجوم المؤبد ضد التحليل السياسي والفكري ، في إطار الصراع بين القديم والجديد ، صراع لا يمكن حله جديراً بحرية التعبير . وما يعنيه طه حسين عملياً هو أنه قد أن الأوان لإنهاء تدخل السياسة والسياسين في الخلافات التكوينية .

الواقع .. والنموذج .  
يبد أن هناك شيء أساسي لم يكن هذا الجيل قادراً على وعيه ، وهو مدى مطابقة النموذج الليبرالي كما وقع تطبيقه في أوروبا القرن التاسع عشر ، للأوضاع المجتمعات المتأخرة في القرن العشرين . ومع ذلك فمن ينك في أن النظرة الليبرالية الوطنية عكست إلى حد ما ، متطلبات العصر العربي ، في حقبة معينة ، بالرغم من أن هذا البرنامج لم يصمد في أجور الأسماء المحمدين التنشيطية . وخاصة هيجمات السفين والغرويين . وعلى عكس جبل طه حسين ، وهو يتكون من رجال قدمون أنفسهم كرجال فكر ويعرضون أفكارهم ككتاب ، فإن [ طيب تيزنيز ] يريد لنفسه أن يكون مؤسساً لنسق نظري لا يتخلو من المنطق ومن الجدول .

إن نقطة انطلاق « تيزنيز » هي تحليل ظاهرة الإندساد التاريخي أمام الأنظمة الوطنية والأنظمة البرجوازية ، وهو يعتقد أنه ، إذا ما استطعنا أن نقرأ من الفترات الانتعاشية بأن الطبقة البرجوازية لها هذا هدف تصنيح وتوحيد وضع الثورة الثقافية ، فإن هذه الإمكانيات تبخرت نهائياً ولعل سبب الإخفاق يمكن بحثه في السواد الأعظم الشايفي بين الأميرالية والقوى المحافظة المحلية . وقبل عرض معاليف التاريخية الجديده أن تصوره لنوع المهمات ، يمكن التوقف عند رؤى طه للخريطة الأيديولوجية

## كتب صورت حديثاً

- المسرح المعاصر : د. سمير سرحان هيئة الكتاب
- بيت الياسمين : ابراهيم عبد المجيد دار الفكر
- مسرح ٨٥ : فؤاد دوازة دار الفد
- تلك الراحلة : صنع الله إبراهيم دار شهدي
- حكاية المواطن والضابط : عبد المنعم أحمد شركة الأمل
- أجمل يوم اختلفنا فيه : منى حلمى مبنولى
- لعبة الثعالب : محمد كمال محمد هيئة الكتاب
- حيال السام : فاروق خورشيد هيئة الكتاب
- البديل : محمد قاسم هيئة الكتاب

وطبيعة التعليم الذي يقدمه خاصة وإن كان العمل يتجه أساساً إلى تحليل الأيديولوجيات .  
ولعل ذلك ما يدفع « تيزين » للتفكير في ضرورة القيام بشيء مما ، لكشف وإثبات الخطأ الاجتماعي والسياسي للمنطق القائل بأن التفكير الاشتراكي العلمي هو فكر دخيل في الواقع المرير المعاصر . وذلك من خلال محورين أساسيين : (١) المحور الأول هو ربط التراث العربي الإسلامي بالمركية (٢) المحور الثاني هو ربط تحقيق الاشتراكية بتحقيق السعادة القومية العربية .

#### البحث عن الشريعة

إن التراث العربي ليس بحاجة في اللحظة الأولى إلى أكاديميين يضربون نظرية جديدة إلى النظريات التراثية السابقة ، وإنما هو بحاجة إلى باحثين ثوريين ، قادرين على خلق جسور عريقة بين التراث العربي في جوانبه التقليدية القمالة ، وبين الحاضر المعاصر لوظن العربي . إن تسييس الرؤية التراثية هو ما نطمح إليه هنا ، لكنه تسييس يتطرق من العلم .

صحيح أن الفكر يجب أن يهدف إلى تحقيق الممكن ، ولكن لا أي ممكن ، بل الممكن الذي تسمح الشروط الموضوعية بتحقيقه . أما ما يزكى يمكننا على تمكن من كونه يستجيب أكثر للمعطيات الواقعية ، ويقع في اتجاه تطورها من ألبند من التأكيد على أن تغيير الواقع ، أي واقع ، لا يصبح ممكناً إلا بعد فهمه ، إلا بعد التصرف عليه تصرفاً عملياً ، على ثوابته ومتغيراته ، على قوانينه التركيبية وقوانينه السببية ، وبعبارة أخرى إلا بعد جملة موضوعاتاً للمفصل ، لا للعاطفة ، إن ذلك وحده هو الذي يجهل من الخطاب القومي أو من أي خطاب آخر مرشده للعمل

مجلة المنار - العدد التاسع والعشرون - مايو ١٩٨٧

## اللغة العربية والتسايات المعاصرة

### معيد الماشطة

١ - وصف العربية  
٢ - الاستنتاجات .

علم اللغة - الكنيسة ، وأخيراً التسايات أسماء حديثة لعلم واحد ، وهو الخاص بدراسة اللغة وللتفريق بين علم اللغة القديم ، الذي ارتبط بعلوم العصور القديمة كاللاهوت والفلسفة ، وبين علم اللغة الحديث الذي يعتمد على منجزات العلوم الطبيعية وتطور وسائل الاسترجاع والحفظ والاتصال وكذلك علم النفس وغيره من العلوم المعاصرة ، ثم تحت مصطلح التسايات ، واجتمعت كثرة من المؤرخين والباحثين ، للدلالة على الدرس اللغوي الحديث .

وقد حظيت التسايات الحديثة بمجموعة من الأوامر التي اتصفت بدراسة اللغة ، مثل القول بظوق لغة في أخرى ، أو القول بجمالية لغة دون أخرى ، أو القول بقدرة لغات معينة على استيعاب ومضم العلوم والفنون دون غيرها . . . الخ . لأن علوم اللغة الحديثة أصبحت تتناول اللغة باعتبارها إحدى مؤسسات المجتمع ، التي

رغم تاريخ اللغة العربية القديم والمتمثل ، ورغم حقائق الإبداع اللغوي التي لم تنقطع طوال تاريخ اللغة العربية ، فما زالت دراسة هذه اللغة تمثل إشكالية للتسايات عليها ، وللمؤرخين على حد سواء .

فالتاريخ اللغة العربية ، واستمرارها بنفس بنائها وأنتميتها النوعية والبلاغة ، يمثل حائقاً صلباً ، أمام محاولات التجديد ، التي ترتكز على منجزات العلوم اللغوية المعاصرة ، تلك العلوم التي استطاعت بدورها من التقدم العلمي والتكنولوجي في البلدان المتقدمة ، حتى أصبح الدرس اللغوي يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعلوم الطبيعية والاساتية ، باعتبارها أهم منجزات الإنسان عبر تاريخه ، ولها تراكمت سمات المعرفة ومرآحل التاريخ التي مرت بها البشرية منذ كانت اللغة .

وهذه الدراسة تتعرض للتغيرات التسايات التي أثرت في اللغة العربية ، وموقف اللغة العربية منها من خلال ثلاثة أبواب هي :  
١ - تحديث الدرس اللغوي

بصيها التطور أو الجمود ضمن سياقات عام ، يضم المجتمع بكامله ، وبالتالي سقطت لفادة اللغة وبطلانيتها ، بدخول الدراسات اللغوية عصر العلوم الحديثة .

وقد تحفظ كثير من الدارسين والباحثين تجاه التسايات الحديثة ، بلى وأهمها دعائها باعتبارها حديثة لعلم أبسطها العداء لثرات العربي والمزجدة العربية وتكتسا استعراض مبررات هذا العداء للتسايات في المبررات التالية :

١ - تبني بعض المدارس التسايات للذهب الوصفية ، أي وصف اللغة كما هي ، في حين تغلب المعاربة على أكثرية النقاد العرب بسبب اكتشافهم نسباً بما تم وصفه وملاحظته ، فاتهموا إلى من القوا عاصد وتحسيد الضوابط .

٢ - اهتمام عموم التسايات بدراسة اللهجات المحلية أكثر من اهتمام النحاة القدماء والفقهاء والتقليديين بها ، فيعترف التسايات اللغة باعتبارها مجموعة لغات ترتبط بنشاط مشتركة وتبينان بتأين المكان والزمان ، ويذهبون إلى أن اللغة القصوى ليست سوى إحدى هذه اللهجات ، وإلى أن لغة عوامل حضارية معينة اصطفت هذه اللهجة من بين أخواتها لتصبح اللهجة القياسية ، أو ما تسمى بالغة القصوى ، أي أن أي لغة محلية يمكنها أن تتحول إلى لغة قصوى عندما تتوفر لها بعض الشروط الحضارية فمثلاً اللغة الأدبية العربية السياسية التي كانت تتصنع في الفئات المثقفة من ألعلى لتدث وقت ظهور الطبقات في القرن الخامس عشر ، هو الذي أدى إلى إختيار هذه اللهجة لتصبح اللهجة القياسية المعتمدة في القرامه والكتابات لدى جميع الناطقين بالانجليزية .

٣ - دخول المفاهيم التسايات إلى العربية عن طريق غير التخصصيين بالعربية ، بسبب الحائق اللغوي ، فقد ظهرت التسايات الحديثة للغات الغربية ، وتم نقلها إلى العربية



بعد ذلك ، وبالتالي فلم تكن العربية موضوع دراسات أو تطبيقات من مؤسسي هذه العلوم ، مما يستلزم الجدل والتدقيق في نقل المفاهيم اللسانية وتطبيقها على العربية .

وقد ظهرت بالفعل تأثيرات هذه المفاهيم اللسانية على الكثير من الكتابات النصوية التي صدرت بالعربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، كما نجد ذلك في كتب « مهدي المخزومي » و « إبراهيم السامرائي » و « عامر حسان » و « سعيد الرحمن أيوب » و « إبراهيم أنيس » وغيرهم ، فقد كانت اللسانيات هي التي جعلت هؤلاء الباحثين يميلون إلى المنهج الوصفي على حساب المياري ، وإلى إعطاء المزيد من الأهتمام بدراسة الجملة على حساب دراسة الكلمة ، وإلى زيادة الأهتمام بدراسة الدلالة على حساب دراسة النحوي .

● ● ●

في الأزمة الحديثة ، ظهرت عدة تيارات لإعادة كتابة النحوي العربي ، وللحديث السوس اللغوي ، من هذه التيارات الصلبة برزت ثلاثة تيارات أساسية هي :

١ - مدرسة التيسير : بدأ هذا التيار رافعة الطهطاوي وكان همه الأساسي تبسيط علوم اللغة العربية وتوحيها دون الخروج على قواعد النحوي التقليدية أو تجديد لها ، وهذا هدف الأتجاه يرون في تيسير علوم اللغة وسيلة إلى التقدم الحضري ، وجميعهم يرون في اللغة وسيلة لا غاية في حد ذاتها ، لذلك إنهم البحث من نظرية لغوية جديدة ، وهذا التيار لم يكتف بالعلوم اللسانية رغم احتوائه على أطراف عديدة ومتنوعة ، ففهم من ذهب في محاولة تيسير وتبسيط العربية إلى حد التصرف في النظام اللغوي ، ضارباً عرض الحائط بمختلف المذاهب العلمية اللغوية ومخالفاً هذا الأتجاه وسلاسة موسي ، و قد عمد كاسل الحناني إلى جعلوا القدماء الجاهليين للمجتمع معهم الأول

لذلك لم يميلوا بقواعد العلوم اللغوية في محاولاتهم تيسير الفكر العربي لتوابع النصر .

أما التيار الثاني من تيارين فـتحسن عظميه « إبراهيم مصطفي » وكتابه « إحياء النحوي » وهو التيار الذي حاول الحفاظ على قواعد العربية الأصلية مع تيسير تعلمها وفهمها .  
٢ - المدرسة الوصفية : وقد ظهرت كاستناد للزعة الوصفية البنائية التي سادت العالم في الخمسينيات والستينات وكان همها وصف اللغة كما هي ، لا كما يريدونها بعض اللغويين المحافظين .

وقلت هذه المدرسة بكتابات « عامر حسان » و « سعيد الرحمن أيوب » و « مهدي المخزومي » و « فاضل السالحي » ، ويذهب أصحاب هذه المدرسة إلى دحض المياريات التي اصطلحت بها الدراسات النحوية التقليدية ، فقد قسم النحاة القدماء النحوي إلى قسمين : « علم النحو » و « علم الصرف » ، بينما يعارض الوصفيون هذا التقسيم من أساسه ، فهم يقسمون الدرس اللغوي إلى ثلاثة أبواب الصوت والصرف والنحو ، ويرون أن البداية يجب أن تنحى إلى النظام الصوتي الذي يبنى عليه الأساس الصرفي ثم يؤسس النظام النحوي على النظامين الصوت والصرف ، كما يصحون الكلام إلى :

اسم - وصف - فعل - ضمير - خالصة - ظرف - أداة .

٣ - المدرسة التحويلية التولييدية : يعد « ناعوم شومسكي » رائد هذه المدرسة عندما نشر كتابه « البنى النحوية » و « جوانب من نظرية النحوي » ١٩٥٧ ، ثم كتابه « البنى النحوية » ١٩٦٥ . لم تلاق هذه المدرسة الإحسان من عرفها ، بالذاتيين التولييديين - ، لقد طرح شومسكي ، مجموعة من التحويلات التي حولت مسار الدرس اللغوي ، وأربط بين حقول متعددة وحل اللغة مثل علم النحوي الذي وجد في آراء شومسكي إجابات تجريبية

لأسئلة المجيرة ، من صاهية اللغة ، وعن علاقة اللغة بالفكر كما نتج « شومسكي » في إيراد التشابهات بين اللغات المختلفة وذلك بمرض النظام اللغوي العام بشكل مفصل ، أي النظام للصور الموجودة في ذهن كل شخص ، أو الاستعداد اللغوي الوراثي الذي يجعل تعلم اللغة - أية لغة - ممكناً بفترة قصيرة نسبياً إلى ضخامة وتعقيد عملية الأكتساب .

ويذهب شومسكي إلى أن اللغة مجموعة من الجمل ، وتعلم لغة ما ، يعني إتقان الأول للقدرة على فهم وإنتاج [ توليد ] جملها الألعود معهما ، بالأختصاص على نظام كامن موجود وراثياً في ذهن الإنسان ، هذا النظام القواعدي يعني النظام الذي من طريقه يولد الفكل - متكلم اللغة الأصل - كل جمل لغته .

ويؤيد التحويليون بين ما نسبها بالقبالية اللغوية الكاملة عند كل فرد ، أو القدرة والممارسة الفعلية لغة أو الأداء الذي يختلف من شخص لآخر ، لأسباب يصعب من أهدافها ، أما القدرة فهي المنفصل الأساسي للنظرية ، ولأن هذا هو سبيل الكشف عن التركيب اللغوي عند الإنسان ، أما مهمة البحث في الأداء اللغوي ووصفه فهي مسألة ثانوية ومخطوءة يجب أن تعقب بناء نظرية القبالية اللغوية ، لأن وصف الأداء اللغوي ، يضم وصف القبالية اللغوية كأحد عوامله ، أي أن علينا أن نبدأ بوصف القبالية اللغوية ثم بعد ذلك علينا أن نحاول وصف الأداء اللغوي ، [ شومسكي ] ثم يقول « شومسكي » في طية النظام القواعدي : « يمكن لنا أن نضم نظام القواعديين ( التحويلات ) إلى المكونات التركيبية الثلاثة في القواعد التولييدية وهي : المكونات التحويلية والصوتية والدلالية .

للكون النحوي يعني يتجلى مجموعة لا متناهية من العناصر الصوغية للغة ، تتضمن كل

منها المعلومات ذات الصلة بتأويل واحد جملة معينة .

أما بالنسبة للمكون الفنتوليوي ( الصور ) في القواعد ، فانه يعدد الصيغة الصوتية بجملة مولدة بواسطة القوانين النحوية . ويعني أنكر فله يعمل على الوصل بين تركيب ولغة الكون النحوي بإشارة ها صورة صوتية ، ولها يخص للكون الدلالي ، فهو يعدد التأويل للدلال بجملة معينة ، ويعني أنكر فله يعمل تركيباً ولغة الكون النحوي بتجلى أو صورة دلالية معينة ، وصل هذا الكونين الفنتوليوي والدلالي ها مولدان فقط ، ويستخدم كل منها للمعلومات التي يزودها بها الكون النحوي .

وعلى ذلك فان كل الكون النحوي أن يخص لكل جملة بنية معينة ، تتحدد تأويلها الدلالي ، وبنية سطحية تحدد تأويلها الصور ، وتؤول الأول عن طريق الكون الدلالي ، فيها من طريق الثانية عن طريق الكون الصور .

وقد جرت محاولات لتطبيق النظرية التولييدية على النحوي العربي أبرزها محاولة ميشال زكريا في كتابه « الأسس التولييدية والنحوية وقواعد اللغة العربية » ١٩٨٣

● ● ●

من هذا الاستعراض نتخلص عندها من الاستنتاجات التي يرأس في مقدمتها ضرورة فهم وقيل العلوم اللسانية لاستكمال الفحص في الدراسات اللغوية العربية وتطبيقها ، كما أن التعامل مع هذه العلوم يستلزم الإحاطة بأنها ما زالت في بداية الطريق وأنها مجرد فرضيات تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من إجابات ، ولعل لنتا العربية تحتاج بالفعل إلى إثارة الكثير من الأسئلة لفرحة صغور طويلة من المجموع والعزلة

عن مجلة الأكلام  
أبريل ١٩٧٨

## سرح النافذة

تأليف : إززا أيشنجر  
ترجمة د. أحمد كامل عبد الرحيم

كاتبة نسوية من مواليد فيينا عام ١٩٢١ . تروجت عام ١٩٥٣ بالأديب الألماني الغربي جونتر آيش  
وتعيش معه في منطقة أعالي إقليم البافاريا في ألمانيا الغربية ورواياته ومؤلفه تملّيات إذاعية . حصلت على  
عدة جوائز تقديرية أدبية من كل من النمسا وألمانيا الغربية . أهم رواية لها هي « الأمل الأكبر »  
( ١٩٤٨ ) . صدر لها عام ١٩٦٥ مجلد يضم ٢٦ قصة قصيرة .

وأعطى الإنطباع الغريب وكان مصابيح إضاءة الشوارع قد تم  
إضاءتها والشمس ساطعة أو كان أحد قد قام بتثبيت الشموع  
المضيئة في النافذة . قبل أن يغادر الكنيسة الموكب البهيج . . .  
بقيت السيدة أمام النافذة . فتح المعجوز وأوماً في اتجاه الجانب  
الأخر . فكرت السيدة : « هل يعينني ؟ » غير أن الشقة أعلاها  
ليس بها سكان وأسفل شقتها توجد ورشة كانت مغلقة فعلا في  
مثل هذا الوقت . قامت السيدة بتحريك رأسها حركة خفيفة ،  
فلأوما المعجوز مرة أخرى ، راح يلمس جبينه فاكتشف عدم  
وجود قبعته فوق رأسه وانخفى إلى داخل الحجرة .

كانت السيدة تنكس على النافذة وتتمتع بأنظارتها إلى الجانب  
الأخر ، وكانت الريح تندفع عالياً من النهر عدثة لطمات رقيقة  
لا تحمل معها أي شيء جديد . كانت السيدة عطف حلقه  
الفضوليين الطامعين من الناس . لم يحرك أحد الدهشة فيها بأن  
جعل سيارة تدهسه أمام منزلها ، وفضلا عن ذلك فكانت  
تسكن في الدور القبل الأخير وكان الشارع يبدو إلى أسفل بعيد  
تماماً . عندما أرادت السيدة الإبتعاد فعلا عن النافذة ،  
لاحظت أن المعجوز الذي يواجهها في السكن قد أضاء النور .  
ولما كانت الدنيا لا تزال نهاراً حقاً ، فلقد بقي هذا النور لذاته

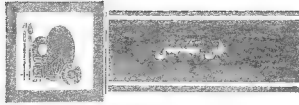
سرعان ما جاء ثانية وهو يرتدى القبعة والمعطف ، خلع القبعة للتحية وإبتسم ثم أخرج منديلاً أبيض من جيبه وبدأ يلوح ، بحركة خفيفة في بادئ الأمر ثم بحماس متزايد ومستمر . أخذ يتعلق بالجدار المحيط بالنافذة إلى درجة تخيف المرء وكأن توازنه سيختل ويسقط هاوياً . إزدادت السيلة خطوة إلى الخلف وانضحت أن ذلك لم يزهه إلا قوة . ترك المندبل يهوى وفك الشال من حول رقبته ، شال ملون كبير ، تركه يرفرف إلى خارج النافذة كان يفعل ذلك وهو يضحك ، وعندما قامت هي بالرجوع خطوة أخرى إلى الوراء ، خلع القبعة وألقى بها في حركة عنيفة ، ولفت الشال حول رأسه مثل العمامة ثم وضع ذراعيه على صدره متقاطعتين وإنحنى للتحية ، وكلما كان ينظر عالياً كان يتمضض عينه اليسرى وكأن هناك في الخفاء تضاهم بينهما . ظلت هذه المواقف تبيت فيها السرور لفترة طويلة إلى أن شاهدت فجأة سيقانه تتعالى في الهواء خارجة من سروال قطيفة خفيف مرقع . كان يقف رأساً على عقب ، وعندما إمر وجهه وديت الحرارة في جسده وظهر ثانية في لطف ، كانت هي قد أحاطت الشرطة علماً . . . وفي الوقت الذي كان هو ملقوفاً في ملادة من التيل يظهر أمام كلتا النافذتين مرة تلو الأخرى ، كانت وهي على بعد ثلاثة شوارع منها ووسط طنين عربات الترام والضوضاء المكتومة للمدينة ، قد تبينت فعلاً صوت آلة تنبيه سيارة شرطة النجدة ، فلقد كان شرحها للمعقف غير واضح تماماً ، كما أعطى صوتها الأحساس بالانفعال . أما الرجل المعجوز فكان يضحك في ذلك الوقت إلى حد أن وجهه قد إنقلب إلى شماعة عميقة ثم أحدث حركة بيده غير مفهومة وأصبح صارماً وبدأ يستقبل الضحك لمدة ثانية في راحة يده ثم ألقى به على الجانب الآخر ولم تستطع السيلة أن تتزحزح نفسها من نظرته إليها إلا عندما كانت السيارة تلتف فعلاً عند الناصية .

وصلت السيلة إلى أسفل وهي فاقدة النفس . كان قد تجمع عدد من الناس حول سيارة الشرطة . ألقى رجال الشرطة بأنفسهم خارجها وقام إجمع من الناس بالسير خلفهم وخلف السيلة ، وعندما جرت محاولة لتفريقهم ، أعلنوا في صوت واحد أنهم يسكنون في هذا المنزل ، وصعد بعضهم حتى الطابق الأخير ، أخذوا يلاحظون من خلال الدرجات كيف كسر الزجاج الباب بعد أن أصبح طرقيهم دون جدوى وبدأ لهم تماماً أن الجرس لا يعمل . كانوا يمارسون بمعلمهم بسرعة وباجراءات أمن يمكن لأي لص منازل أن يستفيد منها . لم يترددوا أيضاً ثانية واحدة في دخول الصالة الأمامية التي تطل نوافذها على فناء المنزل ، راح إثنان منهم يخلعان حذاءيهما ويتسللان عند الناصية . في تلك الأثناء أصبح كل شيء معتباً ، لقد إصططنا ، بحمالة لتعليق الملابس ، أخذنا يتحسنا شعاع الضوء عند نهاية الممر ويتفتيان أثره ، بينما تتسلل السيلة خلفها .



عندما انفتح الباب بقوة الدفغ كان الرجل العجوز واقفاً وظهره لها ولا يزال أمام النافذة حيث كان يضع وسادة بيضاء كبيرة على رأسه يرفعها بشكل مستمر مرة تلو الأخرى وكأنه كان يوضح لأحد أنه يريد النوم ، أما السجادة التي رفعها من على الأرضية فكان يحملها على كتفيه . ولما كان هو ثقيل السمع فإنه لم يلتفت إلى الوراء عندما وقف الرجل خلفه مباشرة ، بينما أخلعت السيلة تلقى بنظرها بعيداً على نافذتها المعتمة .

الورشة بالطابق الأسفل كانت مغلقة كما توقعت ، أما الشقة العلوية فلا بد أن ساكناً جديداً قد نزح إليها ، حيث تم عند إحدى نوافذها المضيئة إضاءة سرير له سور كان يقف بداخله معتدلاً صمى صغير . كان يحمل أيضاً وسادة على رأسه وعلامة سرير حول كتفيه ، كما كان يقفز ويلوح إلى الجانب الآخر ويصيح إبتهاجاً . كان يضحك ويغرر يده على وجهه ويصيح صارماً وبدأ يستقبل الضحك لمدة ثانية في راحة يده ثم يقذفه بكل قوته في وجه رجال الشرطة



( أربعمائة ألف ) بينما يتخلص هذا العدد في معرض الانطباعية الأول إلى ٣,٠٠٠ ( ثلاثة آلاف ) زائر .

ورغم أن الجمهور لم يتم كثيراً هذا المعرض إلا أن تأثير الصحافة كان كبيراً ، فقد كتب عن هذا المعرض أكثر من خمسة عشر نقداً مختلفاً . وقد اشترك في هذا المعرض ثلاثون فناناً منهم « كلود موني » والفريد سيسيل ، كاميل بيسارو ، أوجست ريشوار . إدجار ديغا بول سيزان ... الخ .

وكثيراً ما كانت ترفض أعمال هؤلاء الفنانين في المعارض الرسمية تحت رعاية الحكومة الفرنسية . وكان لهذه الصالونات هيئة من اساتذة الفنون لإختيار نوعية الأعمال التي تقدم وعادة ما يكون الاختيار للأعمال التي تتحقق فيها الشروط الأكاديمية للأعمال الكلاسيكية والواقعية .

وقد عرض الإنجاء الانطباعية ٨ معارض من عام ١٨٧٤ حتى عام ١٨٨٦ وقد انضم كثير من الفنانين الآخرين لهذا الاتجاه فيها بعد . وقد كان مجموع الفنانين الذين اشتركوا في هذه المعارض خمسة وخمسين فناناً ولم يشترك موني وريوار وسيسيل في آخر معرض أقيم لهذه الحركة عام ١٨٨٦ وبذلك كان من الصعوبة استمرار الحركة ، وقد حدد النقاد نهايتها هذا العام حيث بدأ الاتجاه آخراً في الظهور أطلقوا عليه « ما بعد الانطباعية » أو « الانطباعية الجديدة » أو « التنقيطية » أو « العلمية » يمثل بشكل أساسي كل من سوراء وبيسارو وفان جوخ وجوجان .

### ● شخصية ناقدة

في المعرض الذي أقيم في ١٥ إبريل لعام ١٨٧٤ أراد صحفي يدهشي « لوييس ليروى » صاحب جريدة تدعى « شيفاري » أن يسخر من أعمال هؤلاء المصورين فأطلقت عليهم إسم « انطباعيين » والاسم مأخوذة من لوحة لـ « كلود موني » « انطباع ... شروق » ولكن للمجموعة إعتبرت هذا الاسم الساخر هوزر رمز لإتجاههم . وبالفعل إستمز هذا الاسم يطلق على هذه الحركة حتى اليوم .

### ● مفهوم الانطباعية

وفي الواقع من الصعوبة بمكان إعطاء تعريف عام لهذا الإتجاه في الفن .. فرغم أن مجموعة الإنطباعيين قد أثر كل منهم في

## الحركة الانطباعية في الفن

د / أحمد سخسوخ

والتسمية وإن كانت قد تجاوزتها طورت أساليبها بشكل مختلف فيما بعد .

### ● الانطباعية الفرنسية

في شارع دى كابوسين رقم ٥٤ بباريس افتتح في الخامس عشر من إبريل لعام ١٩٧٤ أول معرض لفنان الحركة الانطباعية في آتيليه المصور « نادار » وقد إستمز هذا المعرض لمدة شهر كامل . وقد كان جمهور المعرض قليلاً بالقياس إلى زوار المعارض الرسمية . فنلاحظ أن عدد الزوار للمعارض الرسمية في الإحصائيات يبلغ في الشهر الواحد حوالي ٤٠٠,٠٠٠

إن تاريخ الحركة الانطباعية في المربع الأخير من القرن الماضي ، إنما هو تاريخ مجموعة من المصورين الذين عرضوا لوحاتهم فيها بين عام ١٨٧٤ حتى عام ١٨٨٦ وإن كانت قد استمرت في الانطباعية الجديدة أو التنقيطية التي خرجت منها حتى بداية هذا القرن .

وقد أثرت الحركة الانطباعية بوجه عام على معظم فنون هذا القرن الحديثة ، بل وقد استمدت كثير من اتجاهات الفن في بداية هذا القرن أساس حركتها من الانطباعية كالوحشية والتكعيبية والمستقبلية



في المعرض الذي أقيم في ١٥ إبريل لعام ١٨٧٤ أراد صحفي يدهشي « لوييس ليروى » صاحب جريدة تدعى « شيفاري » أن يسخر من أعمال هؤلاء المصورين فأطلقت عليهم إسم « انطباعيين » والاسم مأخوذة من لوحة لـ « كلود موني » « انطباع ... شروق » ولكن للمجموعة إعتبرت هذا الاسم الساخر هوزر رمز لإتجاههم . وبالفعل إستمز هذا الاسم يطلق على هذه الحركة حتى اليوم .



جيمس تشارلز هوبس ، ١٨٨٧

الأخر إلا أن أساليب كل فنان تختلف عن الآخر . . ويوجه عام كانت هذه الحركة رده على الرسمية والتقليدية التي كانت مسائدة آنذاك .

ويستمد الاتجاه الإنطباعي أصوله من المذهب الطبيعي فهو يعتمد بشكل أساسي على الطبيعة ولكن ينظر خاص بهم يختلف عن منظر الفنانين الطبيعيين . فقد كان الإنطباعيون أول من صوروا المناظر الطبيعية من الطبيعة وليس من داخل الأتيليه - كما كان يفعل الفنانون التقليديون . . ما عدا ديفيدا الذي رسم معظم لوحاته عن راقصات البالية والنساء الحارسات في الأستوديو .

وقد اعتمد هؤلاء الفنانون في تصوير الطبيعة على الضوء الطبيعي للشمس في الحلاوة أي بتأثير ضوء النهار في انعكاسه على السطوح في الهواء الطلق . وجناب (عتمدهم على تأثير ضوء النهار في الهواء الطلق جبريوا تأثير الضوء في اللون ، فوضعوا ألواناً مختلفة بجانب ألوان أخرى لإحداث تأثيرات لونية جديدة ، كان يضع مونييه مثلاً درجة فاتحة للون الأصفر بجانب درجة من درجات اللون الرمادي فيتحول بذلك اللون الأخير إلى لون بنيجي . وقد صور الإنطباعيون الظلال بالألوان وليس باللون المعتاد كما لدى الفنانين التقليديين وهو الرمادي أو الأسود . وقد استعملوا الألوان المتقطعة وتذبذب الضوء ، وإن كان « ديلاكروا » قد استعمل الضوء المتقطع في الاتجاه الرومانسي من قبل وقد كان لدى

الأكروا تأثير على هذه الحركة كما كان معظم فنان الحركة الإنطباعية قد بدأوا دراساتهم لأعمال كبار الفنانين في متحف اللوفر . . وقد استخدم الإنطباعيون لمسات القشراة الخفيفة حتى بدت عطلتهم غير محددة ومتداخلة حين رؤيتها عن قرب .

إنهم يؤكدون على تسجيل اللون وتغيره من خلال تأثير الضوء على شيء معين وفي لحظة معينة . . ويفتقر هذا الاتجاه عن الاتجاه الطبيعي في أن الاتجاه الإنطباعي ينقل تأثيرات غير ثابتة ومتغيرة .

فالمصور لا يتم نقل وتسجيل ما يراه كما في الحركة الطبيعية أو بتسجيل إحساس وجداني وانفعالي على اللوحة كما في الحركة التعبيرية التي ستأتي فيما بعد ، ولكن يعطاه صورة كما تلتقطها العين من الطبيعة من خلال تأثير الضوء على الشيء والألوان كما يراها الفنان ، أي أن الشيء الواحد يمكن رسمه عدة مرات في أوقات مختلفة من النهار وتكون النتيجة عدة لوحات مختلفة .

## ● الانطباعية العلمية أو التقنيية

كانت الانطباعية الأولى والتي يؤرخ لها في الخامس عشر من إبريل لعام ١٨٧٤ معرض نادار في الموجه الأولى في محاولة تحطيم الفنون الرسمية ، وقد انتهت هذه الحركة بمعرضها الأخير في عام ١٨٨٦ . ولكن في حوالي عام ١٨٨٠ نشأ جيل جديد من الفنانين كانوا قد بنوا نظرياتهم الجديدة من الحركة الأولى وفي

نفس الوقت، نرجوا أن طبعية الحركة الأولى بدراساتهم العلمية على اللون ، ولهذا سميت هذه المرحلة بالإنطباعية الجديدة أو بالإنطباعية العلمية وفي بعض الأحيان بالإنطباعية التقنيية لتمييزها عن المرحلة الأولى التي تميزت بالتجارب الأولى في تأثير اللون والفضاء . ويظهر تأثير الفنانين العلميين كـ « شيفري » في اللون وأيضاً في أعمالهم والذي يصيغه في أن « تلوين جزء جزء من القماش على اللوحة إنما يعني تلوين الحيز للجوارير باللون الكامل » ومن أهم جيل هذه المرحلة « سوراه » و « سيزان » و « جوج » و « جوجان » .

## ● الانطباعية الألمانية

إذا كانت الحركة الإنطباعية في فرنسا قد نشأت على يد مجموعة من الفنانين إقترت أساليبهم وأثر كل منهم في الآخر وبذلك شكلوا اتجاهات الفن بصرف النظر عن بعض الاختلافات البسيطة في مناهجهم الفنية ، فإن الحركة الإنطباعية الألمانية تختلف في هذا عن الحركة الفرنسية . . فقد تعددت أساليب هذه الحركة في ألمانيا إذا اختلف مصورو ميونيخ عن دوسلدورف عن برلين ودرسدن وفرايبورغ وفرايبورغ وفرايبورغ . لقد خرجت كل مجموعة غير مرتبطة بالأخرى كما كان لكل مجموعة برنامجها الخاص بحيث لا يربطها بالمجموعة الأخرى رابط .

لقد تركت الحركة الإنطباعية الفرنسية أثراً كبيراً على تاريخ الفنون المعاصرة حتى لو راعى وزير الثقافة الفرنسي في عام ١٩٠٢

في المعرض الباريسي العالمي بأن أعمال « إدوارد مانيه » إنما هي مهانة لدولة فرنسا .

وفي الواقع كان تأثير الحركة الانطباعية الألمانية لا يقل تأثيراً عن الحركة الفرنسية . ولقد كانت الانطباعية في ألمانيا متعددة الأساليب عنها في الحركة الفرنسية . . وإذا كانت الحركة الفرنسية قد نشأت بشكل رسمي مع معرضها الأول في عام ١٨٧٤ ، فقد نشأت في ألمانيا متأخرة ما يقرب من ربع قرن ، إذ نشأت الانطباعية في ألمانيا مع تأسيس « ماكس ليبيرمان » ( ١٨٤٧ - ١٩٣٥ ) حركة الانفصال عن الفنون الرسمية في برلين عام ١٨٩٩ . كما نشأت هذه الحركة في درسدن عام ١٩٠٥ بتأسيس جماعة « الكويري » وفي ميونخ تأسست هذه الحركة عام ١٨٩٢ .

ويختلف النقاد على مدى تأثير الحركة الانطباعية الفرنسية في ألمانيا فعمهم من يبتني وجهة نظر تدعي بأن الحركة الفرنسية لم يكن لها تأثير على الإطلاق في ألمانيا . والبعض الآخر يرى أن التأثير طفيف والواقع أن لكل حركة خصوصيتها وفي نفس الوقت يمكن من خلال تتبع أعمال الفنانين الألمان أن نرى تأثير الحركة الفرنسية . كما لا يمكن الحديث عن الانطباعية الألمانية بغير مقارنتها بالانطباعية الفرنسية .

## ● أثر الانطباعية الفرنسية في الحركة الألمانية

كانت وجهة معظم الفنانين الألمان عادة نحو روما للدراسة لوحات كبار الفنانين وإن كان قد وجد بعض الفنانين الألمان من الحركة الانطباعية طريقهم إلى فرنسا .

فقد أقام ماكس ليبيرمان وهو أهم شخصية في الحركة الانطباعية الألمانية في باريس لمدة سنتين كما نجد تأثير مانيه عليه كيسيروا وقد أقام « فيلهلم ليبيل » ( ١٨٤٤ - ١٩٠٠ ) و « أدولف فون ميتسل » ( ١٨١٥ - ١٩٠٥ ) في باريس بعض الوقت وإن كان قد ادعى ميتسل وليبل بأنهما لم يتأثرا بالحركة الانطباعية الفرنسية مع أن ليبيل كان موجوداً في باريس أثناء الفضيحة المشهورة التي صاحبت لوحتي مانيه « إيفارفي الخلاء وأوليمبيا » .

كما درس « لويس كورنت » وقد غير اسم لويس فيما بعد إلى لوفيس - لمدة ثلاث سنوات في باريس وقال بعد ذلك بأنه كان بعيداً في باريس وشغولاً ولم يتصل بأحد من رجال الحركة الانطباعية الفرنسية .

ومن الصعب تصور هذه الحجة ذلك أن معظم فنانين الانطباعية الألمانية قد تواجدهم أثناء ازدهار الحركة الانطباعية الفرنسية في باريس . . ومن الصعب تصور أنهم لم يتأثروا بهذه الحركة وإن كان كل منهم يسوق الحجة في عدم تأثره بالانطباعية الباريسية ولا يمكن التصور نظرياً وعلمياً أيضاً عدم تأثر الفنانين الألمان بالحركة الفرنسية خاصة وقد عرضت أعمال لونييه وبيسارو وريسنوار وجوخ في معرض الانطباعية الألمانية لعام ١٩٠١ بـ برلين .

وقد أثرت الحركة الانطباعية الفرنسية في معظم فنانين أوروبا ، فقد إمتد التأثير إلى استوكهولم ، روما ، لندن حتى موسكو . ورغم هذا التأثير إلا أن هناك اختلافاً بين كل انطباعية وأخرى . . ذلك أن الانطباعية تعتمد على الحالة المزاجية والجو العام

والانكسارات الضوئية مع الألوان على الأشياء في لحظة معينة ، وقد عرف « أميل زولا » هذه الحركة بأن « العمل الفني هو قطعة من الطبيعة ترى من خلال الحالة المزاجية للفنان »

وإذا كانت الانطباعية الفرنسية هي ثورة على الفن التقليدي في فرنسا ؟ فلماذا الانطباعية الألمانية هي تطوير للفن الألمان ، فلماذا تعتمد الفن الألمان في بدايات القرن التاسع عشر على تسجيل حركة الضوء وانعكاسه على الأشياء - ذلك أن اكتشاف تأثير الضوء كان أهم اكتشاف بصوري القرن التاسع عشر في ألمانيا حتى ظهور الحركة الانطباعية ويقول الطبيب المصور « كارل جوستاف كراوس » في حوالى ١٨٢٠ « في يوم الشتاء الرابع هذا قضيت وقتاً طويلاً بين تأثير ضوء النهار ما بين السماء الزرقاء والثلوج التي تغطي الأرض » .

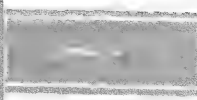
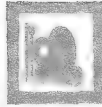
لقد توسع الانطباعيون الألمان في استخدام الضوء والحالات في بناء ( اللوحة الفنية ) ، وما يميز الانطباعية الألمانية عن الفرنسية قول « ليبيرمان » ذات مرة في هولندا « بأن « الألوان لا معنى لها . إن الطبيعة بسيطة ورمادية » وهنا نجد في قول ليبيرمان من ناحية هجومياً على الانطباعية الفرنسية التي تعتمد على الألوان ومفهوم ليبيرمان عن الانطباعية الألمانية في فتحها عن الألوان واعتمادها على التصوير البسيط للبيئة والرماديات . ولهذا لا نرى لدى ليبيرمان وغيره من الانطباعيين الألمان الحيلالات الملونة لدى فنان الانطباعية الفرنسية ، إن اللون الرمادي يلعب دوراً كبيراً في أعمال كثير من الانطباعيين الألمان .

ويرى ليبيرمان أن اللعب بالألوان يؤدي إلى البعد عن الواقع وإلى التجريد . ومن خلال هذا التصور نجد أن الألمان استطاعوا أن يصلوا إلى تركيبة فنية تجمع ما بين رؤيتهم الخاصة للإسلوب الانطباعي وفي نفس الوقت التأثير بنظرية الضوء وانعكاسه على الأشياء في لحظة معينة كما استخدمتها الانطباعية الفرنسية .

إن تأثير الانطباعية الألمانية بالفرنسية إنما هو تأثير إنسان العصر بقضايا عصره ، واختلاف الانطباعيين إنما هو اختلاف الإنسان الفرنسي عن الألماني في المزاج والحضارة

أحدى لوحات «رينوار»





ثانياً : ولد فن البوب في نيويورك ولندن حيث العالم الذي يُطل عليه هو عالم خاص جداً لأكثر من القرن العشرين ، وأصل نفسه في بيئة متعدنية ، بل وعالٍ نواحٍ خاصة في هذه البيئة ، نواحٍ بدأ من الصعب في البداية - بسبب مستواها الثقافي - أن تحمل عتري فن ، كالتخصص والمجلات الدورية المصورة ، والإعلانات وجميع أنواع الأغلفة ، ومواد التسلية الشائعة كأفلام الهوليود وموسيقى « البوب » ، Pop ، والأماكن الشعبية المزدهة والملاهي والراديو والتلفزيون ، والبضائع طويلة العمر كالثلاجات والسيارات ، والمواد وعريات المشروبات وغطات البستين ، والمواد الغذائية كالسجق « والجبن » و « التوت » وأخيراً النقود .

ثالثاً : اتجه فنانون « البوب » و « العامة » مثل هذه الموضوعات إلى فن خاص تماماً ، فهم يرون أن القصة المصورة أو لعبة « الشورية » أو أي شيء هو فقط « موتيف » Motif ، يعني - ما يُسمى - مُسوّغاً - ومُبرراً للوحة ، كالتفاحة في طبعة صامتة « لسيزان » ، فيقول روي لشتشتين : « عندما أرسِم فإن الصورة بالنسبة لي لوحة مجردة ، وأثناء العمل فإن صوري تبدو نصف النوقت غير طبيعية » وبينما نجد « الموتيف » عند سيزان تقليدية ومألوفة ، بحيث أن المشاهد يستطيع أن يتجاهلها بسهولة ، ويركز اهتمامه على الخصائص التشكيلية للوحة ، فإن « الموتيف » في أي عمل من أعمال « البوب » ليست بأي حال من الأحوال تقليدية ، فقد نشأت في فرع لم يُتخذ كقاعدة للفن من قبل ، وتتطلب من المشاهد انتباهها كاملاً ، وهي ليست شديدة الطلاقة فقط ، ولكنها وبخاصة عند « روي لشتشتين » و « آندى وار هول » تبدو أكثر غرابة واختلافاً حيث تتماثل الأشياء الواقعية ، وهو ما كان يعتبر جترياً في الفن من قبل ، وكان تحتاج ذلك كله فن جمع ما بين الجرد والتشخيص في نوع جديد تماماً ، هو واقعية بلا شك ، ولكنها واقعية صيغت بإدراك كامل واضح أكثر من تلك الواقعية التي حدثت في الفن الحديث في زمن « كورييه » .

نيويورك

في سنة ١٩١٥ حضر مارسيل دي شابس إلى نيويورك قلماً من باريس ، محضراً معه

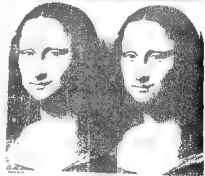
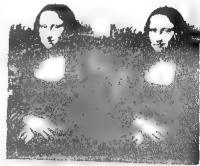
## البوب آرت : فن العامة

سيمون ويلسون  
ترجمة : أيمن شرف

يشير مصطلح فن العامة Pop Art ، إلى تطور أسلوبٍ طرأ على الفن الغربي ، ولقى تشجيعاً فيما بين سنتي ١٩٥٩ - ١٩٦٦ في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، في الوقت الذي نشأت فيه اتجاهات أسلوبية مشابهة في أوروبا ، ويمكننا التعرف على « فن العامة » من خلال ثلاث نقاط أساسية :

أولاً : أنه فن واقعي يقدر ما هو تشخيصي ، بشكل لم يحدث في الفن التقليدي منذ بدء عهده بواقعية « كورييه » عندما نشر في مجلة - Courier du Diman - the الباريسية سنة ١٨٦١ بياناً عن الواقعية أعلن فيه أن حل الفنان في ممارسته لفنّه أن يتجاوز مع أفكار وموضوعات الحاضر الذي يعايشه ، وقيل هذا بست سنوات كتب في كتاب « معرضه سنة ١٨٥٥ : « إنني أعرف من أجل أن أسلك هذا ما أنتجه ، هدف هو أن أعيش ما حولي ، فأنقل عادات وأفكار وظواهر زمني ، بإيجاز أن أصنع فناً حياً » .

يمثل هذا التصور الجوهري بما يعنيه من أن حل الفنانين أن يعلّقوا على عالم الحاضر حياته وفنّه ، الأساس أيضاً لفن العامة فبعد مرور قرن من الزمن حل صدور بيان « كورييه » قال روي لشتشتين ( واحد من مؤسسي « فن العامة » في أمريكا ) : « إن العالم في الخارج ، وفن العامة يُطل على العالم » .



أحد أعماله كهديّة لصدّيقه والتر أرنسبرج تقنيّ لسوّحات ، تسمى « قطعّة من باريس » ، ( وهي جزء من هواء باريس ) في كرتة زجاجيّة ، وقبل هذا بسنتين أي سنة ١٩١٣ كان قد شابه قد بدأ في تقديم أعمال جاسمزة الصنع « Ready-made » ، مأخوذة من الواقع ، وهي في الغالب مُنتجات صناعيّة وأحياناً طبيعيّة قطعّة « هواء باريس » ، يصرّفها كمصنوع فيبدو أنّها أيّ تعديل أو إضافة ، أو بدلون أنّ يؤثّر فيها أيّ تأثير آخر ، اللهم إلا أن يضع لها عنواناً ، أو يوقع تحتها بإمضاءه . وقد كان أول عمل من نوعه سنة ١٩١٣ معجدة أمانيّة للدراجة بخاريّة جمعها فوق مقعد مطبخ صغير ، وفي سنة ١٩١٧ ابتكر دى شامب في نيويورك ، قطعّة التي نالت سمعة سيئة واسعة ! وهي حوض « مبلّدة » كتب عليها ببساطة R. Mutt ( اسم سيّك صحي ) . لا تقدّم هذه الأعمال موضوعاً ذي مغزى معيّن ولكنها تعرض فكرة مفادها أنّ العمل الفنّي لأيّ فنان ينحصر بشكل جوهريّ في تجميع خامات كائنه بالفعل في الواقع ، والتي يمكن بالطبع أن تكون جاهزة الصنع كلياً ، هذه الأشياء جاهزة الصنع Ready - mades تذهب بنا إلى أبعد من ذلك حيث تشير إلى أنّ العمل الفنّي ليس بالضرورة نشاطاً بدنيّاً ولكنه فعل اختيار صرف . كانت هذه هي الأفكار التي تبناها روبرت راوشنبرج وجاسمير جونز أثناء حياة دى شامب وعمله في نيويورك ) والتي انتقلت فيما بعد إلى فنان « البوب » الآخرين .

ففي سنة ١٩٥٥ ابتكر راو شنبيرج « سريره » حيث أحضر ملائكت سرير حقيقيّة وأنظفها بالألوان . ثم وضعها في إطار وعلفها على الحائط ، وهو أول أعماله المسماة « بالوراثات المركبة » والتي استخدّم فيها اللون مندرجاً مع موضوعات واقعيّة داخل العمل الفنّي . هذه اللوحات تتداخلت جزئياً في الفراغ وأصبحت جزءاً من العالم الواقعيّ ، في ذلك الحين راو شنبيرج معقولة اللمعة والتي ترددت كثيراً وهي أنّه يعمل في المسافة ما بين الفن والحياة . وإلى جانب اللوحات المركبة لراو شنبيرج فهناك أيضاً أعمال مجسّمة أحدها تصميم الكوكاكولا « coca - cola - plan » ويحتوي على ثلاث زجاجات كوكاكولا مختصّص جديده . والتي أصبحت فيما بعد إحدى « مزيّفات » فن العامة اللمعة .



مثل راو شنبيرج كان جاسمير جونز يرمس ويركّب الأشياء ولكن إسهامه في فن

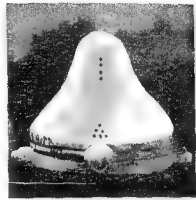
« البوب » كان أكثر أهمية من رفيقه . فقد بدأ أيضاً سنة ١٩٥٥ في معارضة غير حادّة بتقديم صور الأشياء مألوفة ومعتادة تماماً ، بل بما يصور أهداف التدريب على الرماية والعلم الأمريكي ، قبل أن ينتقل إلى خرافات لأمريكا ثم إلى الأرقام . تحمل مثل هذه المزيّفات كما يرى جونز ثلاث سمات أساسيّة ، أنّها شعبية جداً ( منتشرة ) ، وذات بديلين ، وبسيطة ومعيّرة . لفعل شيء ذي بديلين كالعلم الأمريكي على لوحة ذات بديلين يعطي تأثيراً يُذكر من النظرة الأولى - وهو تشابه تماماً مع الواقعيّ ، وهو ما أكله جونز في بعض صوره للأعلام الأمريكيّة ، حين قطع « التزّال » على قدر مساحة العلم بالضغط لكي ينفى فكرة أنّه ليس إلا صورة ، ورسم العلم كتموذج مجرد واضح في ألوان أخاذة ( مرة كالأصل ومرة لا ) وبطريقة لطيفة وشديدة المهارة . هكذا كانت تمثّل صور الأعلام لجونز في أول عرض يميّز لفن العامة رموزاً أكثر ألفيّة ووضوحاً منذ البداية . مرسومة بتجريد شكلية صارمة دقيقة . وينقل جونز نفس الأسلوب إلى فن المجسم عندما انتسج « تمثّلات » المشهور صانّات البيرة « Ballantyne - Bierdsen » سنة ١٩٦٠ ، والتي تظهر أقوى ربما من الأعلام في صوره ، فهي تمثّل غونجها الواقعيّ إلى حدّ يشكك في طابعها الفنّي ، وهي بالفعل صبت في طلائد من البرونز الصلبيّة ، بينما رسمت العلامة عليها بناية ، بحيث اكتسبت الأسطوانتان قيمة مجسّدية عالية .

كان حماس فنان « البوب » في نيويورك لهذه الإمكانيّات الفنّيّة الجديدة التي قدّمها جونز راو شنبيرج مشوّباً برّد فعل تجاه سيادة التعبيريّة للمجرّد . فقد أوجّز روى لشتنشتين وجهة نظرهم تجاه التعبيريّة المجرّد : « لقد صار الفنّ شديد الرومانسيّة واللاواقعيّة ، وشرع في الاقتراب من ذاته ، صار « يونويبا » خياليّاً ، وقبل انشغاله بالخارج متحوّلاً إلى تقصّص الداخل » ، وفي تعليقه على الوضع في أواخر الخمسينات حين حققت التعبيريّة المجرّد نجاحاً كبيراً ، تلاه بعد قليل تحريف أسلوبه على يد فنانين من الدرجة الثانية قال : « إن أي صورة مبتذلة كان لا ينبغي عرضها ، كانت ستطغى بشدّة ، فالجميع يملقون أي شيء ، ويصاّر من الممكن أن يعرض شيء « متقطّ بالون فقط فقد كان ذلك معتاداً ، وينبش رفض كشيرون الفن التجاري ، إلا أنّ هذا الإعراض لم يكن قويا على أية حال » .

وهكذا نشأت إشكاليّة مزدوجة ، فقد صار الفنّ مغلقاً على نفسه وغير واقعيّ ، وفي نفس الوقت مغرماً من خلال البحث عن استعادة تجاريّة ، واعتزّت فنانو « البوب » أنّ يقيموا اتّصالاً بين الفنّ والعالم مرة أخرى ، وأن يخلط محتوى لذلك وهو ما كان يعطى إلى حد ما ، بلوحة من الإعراض ، وعلى العكس تماماً لما كان يطالب به روى لشتنشتين حدثت إحدى سفريات تاريخ الفنّ : فقد أصبح فن العامة في نيويورك ذا بعد فكريّ كالتعبيريّة المجرّد ، إنّ لم ينفقها في ذلك ، ولم يستغرق نصف الوقت الذي استغرقته التعبيريّة المجرّد لكي تكون كذلك .

بدأ روى لشتنشتين طريقة كمصوّر سنة ١٩٥١ بعد من الصور التي حلّلتها أغلب الفنانين بشكل جديّد كل مرة حسب تميّبه كعامل « رايميّجور » الموضوعيّة - تسمير الغرب » ، أي تعمير أمريكا - ثم معالجته الأخرى في « الكابوي » و« واشنطن ومشاهد من توقيع العقود » وبدأ من سنة ١٩٥٧ صارت أعماله تعبيريّة مجردة كالمعالم ذلك الحين ، وفي سنة ١٩٦٠ قال : « بدأت في تضمين صوريّ شخصوا كوميدية مثل « ميكي ماوس » و« دونالد دك » و« بوجس بون » عندما ترمس أرمس رسوماً مصغرة لشخصيّة « ميكي ماوس » من أجل أطفال والّذين لم أغلفه « اللبان » ، إنني أدرك ذلك تماماً ،





عندئذ جاتني فكرة أن أكبر إحدى هذه الرسوم ، فقط لكي أرى كيف ستكون . ووجد النتيجة مذهشة فبدأ في استخدام الإعلانات والفصوص المصورة إلى أن صار في الأعمال التالية واحداً من أشهر فناني العامة في نيويورك . وعندما سئل لماذا اختار مثل هذه الخدعة غير الجميلة وهدية القيمة أجاب وكأنه يتحدث من جميع فناني العامة : « إنني أستخدم تلك الأشياء لأنها موجهة في العالم ، العلامات التجارية والقصص المصورة موضوعات جلية بالاهتمام ، إن الفن التجاري به بعض الموضوعات المعبرة والحسية التي يمكن الاستفادة بها » .

وفي أعماله الأولى الخاصة بالإعلانات مثل « رحلة روتو الضاغطة » و « Roto Broil » سنة ١٩٦١ ، أو « امرأة في الحمام » و « Woman in Both » سنة ١٩٦٣ تنضح مهارته الفاتحة في وضعه تصحيحاً حريصاً للموضوع ، داخل بناء شكل ( سطحي ) موحى قوى مترايط ، ويحمل علاقته بالأصل شديدة الثغراب ، بحيث يدرك المشاهد باستمرار الصورة الشخصية مع غودجها أيضاً ( إعلانياً كان أو صورة ذات نص مصاحب ) ، في نفس الوقت الذي يدرك العناصر المجسدة التقليدية للتصوير ( اللون والحظ والشكل والبناء إلخ ) .

ول تكن الرسالة المجردة الشكلية ( التشطيفية ) التي تتضمنها أعماله مفهومة في البداية ولفترة ما للجميع ، فقد اتهمه كثير من النقاد بأنه يكبر القصص المصورة ومزج الإعلانات فقط ، ولا يقدم بتصوره نماذج ، بالرغم من تأكيد دأبه أن لا يقوم بذلك ، وفي سنة ١٩٦٣ رد على نقاده : « إن مصطلح التحوير Trans Formation

مصطلح خاطئ تماماً ، إنه يتضمن أن الفن يُبدل ، والفن لا يفعل ذلك ، ولكنه بشكل ببساطة شديدة فالفنان لا يعالج « المؤيد » ولكنه يعالج « اللوحة » ، إن أعمال بالفعل شيء آخر مغاير للقصص المصورة ، فكل جزئية في الرسم توضع في مكان آخر ، بحيث يظهر في كل منها اختلاف طفيف بعض الشيء » .

كانت طريقته في العمل كالثال ، بعد أن يُختار نموذجاً يضع له رسماً أو سكetch ( بالضبط كان يضع « جون كونستابل » سكetch لنظر من الطبيعة في « سفولك Suffolk » لكي يضلّه فيما بعد في لوحة بحجم كبير ) مستهدفاً بذلك الابتكار بقدر أكبر من صياغة الأصل صياغة جديدة ، وعندما يقول أنه يحاول ألا يُخبر بقدر الإمكان فإنه يركب أحياناً نموذجين أو ثلاثة مختلفين وفي صورة واحدة أو يضع التمازج معاً بشكل جديد ، ثم يسقط الرسم على « توال » بواسطة « فانوس » ثم يُقلّده بالقلم الرصاص على القماش . في هذه المرحلة يضيف التغيرات التركيبية ، قبل أن تنتقل الخطوط المطبوعة بالشبونة . وكذلك توضع الألوان وتُسحب الخطوط الزرقاء والسوداء العريضة المميزة . وبالإضافة إلى احتفاظ لشتشتين بالألوان الأساسية بدون خلط وبالبنا السطحي للأشياء فإن النقاط المصغرة تعطي أكثر من أي شيء آخر نفس الأثر الذي تعطيه عملية الطباعة المتعددة للقصص المصورة والعلامات التجارية ، فقد قال ذات مرة أنه يكسب صورة مظهر ( مبرجاً ) تخطيطياً ، ويتجنب أي دلالة على استعمال يده في الصورة .

وترى نتيجة هذه العملية بوضوح في « رحلة روتو الضاغطة » و « Roto Broil » ، فقد وضعت في تقابل مع مساحة متماسكة من الآخر ومعدلة بخطوط خارجية قوية وبسطة وجريشة بالأبيض والأصفر ، بينما صاغ تقوي للصفة كلواتر سوداء ذات جاذبية خاصة ، وكأنها فازة شديدة الخداعة في لوحة مجردة تماماً .

وبينا يتم قطع النظائر في البناء بحساب دقيق ، يصنع هذا القطع المحسوب تلك الخطوط السوداء الرأسية في بين « الخلة » والتي تمثل بطرية حكسية ( أي على غير المتعاد ) النقاط الضمنية والفاتحة على سطح « الخلة » و « الواء » ويصنعه أيضاً التقبض البارزان . وفي امرأة في الحمام « Woman in Bath » تصنع مساحة من خطوط

متقاطعة موفقة . تضاعفاً مع التسنين للمدش لأشكال متشابهة تمثلت طبيعة متماوجة ( شعر الفتاة ) . هذه الهارة في « إيداع » شكل وبناء قوي التعبير يحفظ في نفس الوقت تصوراً واضحاً حياً للصورة ، فمثل جواهر في لشتشتين ومصدر الثراء والتعدي في صورة .

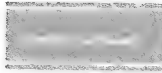
وفي بين علي ١٩٦٣ ، ١٩٦٥ أنتج لشتشتين مجموعتين كبيرتين من الصور التي ترتفع في مستواها عن سابقتها ، جرد فيها الأشكال والخطوط والألوان بدرجة أكبر ، بينما اكتسب العنصر المرسوم مغزى أبعد ، اعتمدت هاتان المجموعتان بشكل أساسي على بعض الحب والحرب المصورة ، بالإضافة إلى قصص المشاهد الأساسية في حياة الإنسانية ، ففي لوحته « ربا » و « May be » تقف فتاة داخل منظر غير عائد ، ولكنه متدلين بلوحة كبيرة ، تنتظر رجلاً ( ترد هذا الموضوع في كثير من أعماله هذه المجموعة ) ، ومن الواضح من تعبير اللوحة ومن النص المكتوب « ربا أنه مريض ، ولا يستطيع مغادرة الأتليه » أما انتظرت كثيراً وقلت ، بهذا يدفع لشتشتين المشاهد إلى التسؤل : من هي الفتاة ( وكأنه مصور حكايات من العصر الفيكتوري ) ومن هو الرجل وأى أتلية ؟ .

وفي « أحلاما سعيدة يا صغيري » و « Sweet Dreams, baby » كصور الحرب الرامزة كصف الرجال ، وهي مثل الضربة الغاضبة موجهة إلى شخص ، يمكن إحالتها حسب أكثر من وجهة نظر إلى المفهوم الأمريكي عن الرجولة ، فالقضية تنوسه بوضوح بمعنى الذكورة ، وعندما يكون الذي تسدل له الكلمة رجلاً يصبح النص المصاحب للصورة : « Sweet Dreams, baby » أحلاما سعيدة يا صغيري موجه بالتحديد إلى فتاة . وبين صور الحب هناك مجموعة من الأعمال الجميلة بالاهتمام ، والتي تصور لفظ وجوه قيات ، من بين هذه المجموعة : « شغراء تنتظره » و « Blande Waiting » وتعبير من أجل تراكيب لشتشتين وأكثرها جدة وطراقة ، وواحدة من أروع أعمال فن الفنان أيضاً ◆

## انظر صور الموضوع

### الصفحات

من ١١٤ إلى ١١٦



## فقيه الأدب الشعبي

### إبراهيم الإبياري

كان المرحوم الأستاذ/ محمد قنديل البقل رجلاً من رجالات هذا الأدب الشعبي، يراه فنا من الفنون، جرت به السنة العامة في كل بيت من البيئات المصرية.

ويعي بالعامية من يتكلمون العامية، تلك اللغة التي نشأت مع الفصح لتعبر لكل قطر من تلك الأنظار التي دخلت العربية مع الفصح فكانت لغة ثالثة إلى جانب لغة الأول.

ثم أن العربية وإن كانت اللغة الثانية أصلاً فلقد كانت اللغة الأولى رسمياً، تحرى بها المراسلات والكتابات، أما عن لغة الحياة التي يشارك فيها العامة الخاصة، فلقد كانت تلك اللغة المولدة من لغتين لغة الشارع ولغة القوم المولدين.

وكما كان للغة الرسمية أدباء، المصريون لفظاً والذي يجأى في أحبه ومعاينه ما هو مأثور من العرب القدماء، فبر أنه أخضع تلك المعاني وهذه الأجيال لأحاسيس جدت، وأقبل طرقت، وهول هذا فلقد كان امتداداً للأدب القديم في ميته غير أنه جدت فيه صورة غلظة باختلاف البيئات وتباين المعصور.

وإذا كان الناطق لهذا الأدب الخاص نواحا إلى الحكمة أكثر مما هو على من سلبته، لذا كان لابد من ظهور أدب شعبي وطني الحين والحين.

وظل هذا الأدب الشعبي يزاحم الأدب العربي، لا سيما في البيئات التي تطعم فيها اللغة الدارجة على اللغة العربية، وما أظن اللغة العربية كتب لها النصر الأخير في بيئة من البيئات التي دخلتها إلى اليوم.

ولكن قراء العربية وكتابتها كانوا يزدادون يوماً بعد يوم، وإنه ما هم على الرغم من قلةهم إذا قيسوا بالجمهور، أصحاب الأدب السائد، يتلوهم معهم من ليسوا على حظه من قراة أو كتابة.

غير أن هذا الأدب المصري الخاص لم يكتب له حل هذا أن يتد الأدب الشعبي، لا لشبهه غير أنه لا يكن تد بلغ أن يفصح عن معان وأخيلة ملاقت نفوس العامة، فإذا ما تتلق بها استهم دون التزام يفصح.

ولقد تلت لك أن عدم الإلتزام باللفصيح كان الخاصية يشاركون فيه، ثم أن هذا الإحساس الذي كان للعامة لا يرى لغة الخاصة، لهذا كان الأدب الشعبي أقل من متفوق العامة وأكثر من متفوق الخاصة.

ولذا كان هذا الأدب الشعبي جزءاً لا يتجزأ من حياة الأمم بل كان في بعضه

فلقد ظل هذا الكتاب بعد أن طبع طبعته الأولى ينفذ ذلك الفهرس سنوات كثيرة لا تمتد، إلى أن حيا الله هذا الكتاب الفهرس المجدد المرحوم الأستاذ محمد قنديل البقل، فإذا هو يضع له هذا الفهرس المتداول بين أديبا اليوم.

ولعل من التعريف بالمرحوم الأستاذ البقل أن نذكر له مؤلفاته لسوق تواريف صودرها، وهما هي:

- المختار من تاريخ الجروب
- العرب: ترجمة عن الإنجليز
- صور من أدبنا الشعبي والفلكلور المصري

• وحدة العادات والتقاليد بين مصر والشام

• أبطال القلاوطة الشعبية للحملة الفرنسية في مصر

• هز الفصحوف في شرح قصيدة أبي شادوف (لشخص يوسف التبريتي) لحقيق وهو كتاب سياسي ينفذ الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر ويوم الحكم لأنه ترك الشعب في حالة يرأى

• وحدة الأعمال العامية في البلاد العربية

• نهب الدراويش

• فهارس «صحيح الأعشى في صناعة الإنشاء» ٤ أجزاء

• الأوزان الموسيقية في أرجال ابن سرفون - وابن سرفون هذا زجال مصري عاش في القرن التاسع الهجري المقابل للقرن الخامس عشر الميلادي وهو زجال نقد يشبه المجتمع المصري وأوضاعه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصر المماليك

• قصص مرزبان الحكيم - ومرزبان كان من حكام القوس والكتاب على نظام كلية ودمه

• من أخبار صحبايات رسول الله صلى الله عليه وسلم

• المقارنة بين الشعر في العصر الأموي والعباسي

• فنون الزجل

• الأمثال الشعبية

• التعريف بمصطلحات صحيح الأعشى

• الغرر في العصر الملوكي

• فلتت بعد هذا العرض مؤلفات المرحوم الأستاذ البقل تستطيع أن تحكم على عمل جهوده في الأدب الشعبي التي جعلت بين جلاله البرزين. هذا وما أظن رجلاً من رجالات الباحثين في الأدب الشعبي إلا أنه من غير المرحوم الأستاذ البقل في هذا الميدان فلقد كان له إلمام واسع بترامع الأدب الشعبي.

ألا رحل الله يا محمد رحمة واسعة تكافيه جهودك، وتكافله ما كنت عليه من وفاء وخلق مسيح

اصطف من الأدب الخاص تعبيراً عن حياة البيئات، ولذا كانت دراسته واجبة، لا لكي نغصو أدب هباب أي لكي نغصو الأدب العربي بالأدب الشعبي، ولا لكي نحل على العربية للغة الشعبية. ولكن لكي نعيد منه، أي الأدب الشعبي الكثير من الشاعر الطيبة.

هذا هو الذي كان الشبل الشاغل لزميل الراميل الأستاذ محمد قنديل البقل نقرأ هذا في مقالات له نشرت في مجلة الجميع للفن، ونقرأ له هذا أيضاً في مقدمته لكثير من الأدب الشعبي ولا سيما كتابه

- ١ - الأمثال الشعبية
- ٢ - والأزجال

ولقد قرأت له هذا كله وأمت مع أنه العناية بالأدب الشعبي لا تعدو أن تكون دراسة من حياة أمة أو شعب نستخلصها من هذا الأدب، لا رغبة منا في أن تتضح العامة ولا أن يكون لها الفوق.

وأحب أن أجددك شيئا عن كتابيه هذين:

فلقد قرأت له كتاب الأول. أحي الأمثال الشعبية، فإذا أنا أراي بين يدي جهد كبير هو جهد الجاهل للمستقصى، ثم جهد للمفصّل على كل مثل، يرد الكلمة العامة إلى أصلها العربي ثم يرد فيشرح أصل الصائ، ثم يخفي فيجسّدنا عن مضربه.

ومثل هذا الجهد عن كتاب الأول كان جهده في كتابه الثاني، فلقد جمع فيه ما يستصعب على الكثيرين جمعه وهذا عن تنقيب كثير، ثم إذا هو يترجم لكل زجالي، ويرعنا بيان أرجاله وصيغتها وكان هذا جديداً منه.

وبعد فسمعه شيء لا يغيب عن الكثيرين عما اتصلوا بالمرحوم الأستاذ محمد قنديل البقل. فلقد كان وقفا للوالة كله لكل من اتصل بهم.

ثم لا ننسى له أنه كان من رجالي القهورة البرزين، وصحبه في هذا الميدان أنه وضع قهرسا لكتيب المرفوف صحيح الأعشى.

## الحركة الانطباعية في الفن

مورجان • نساء تاعمق تحت نفوس بيليس ١٨٨١ م

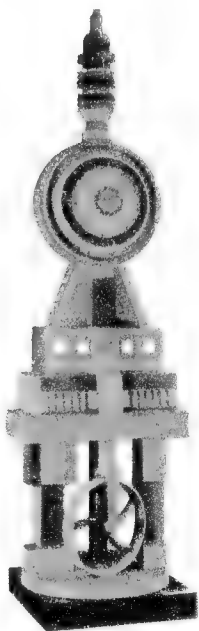
١١٣ • القاع • رعد ٣٣ • ١٦ رعد ١٨٨٧ م • ١٦ رعد ١٨٨٧ م • ١٦ رعد ١٨٨٧ م • ١٦ رعد ١٨٨٧ م



## البوب آرت فن العامة

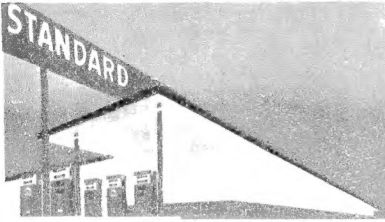


لوحة للفنان روبرت روشنبرج



لوحة للفنان ادوردو بولوزي

لوحة للفنان ادوارد روشي



لوحة للفنان ر. ب. كيتاج



١١٥ • الصورة • العدد ٧٣ • ١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ • ١٥ يوليو ١٩٨٧ م •

لوحة للفنان ألين جاك



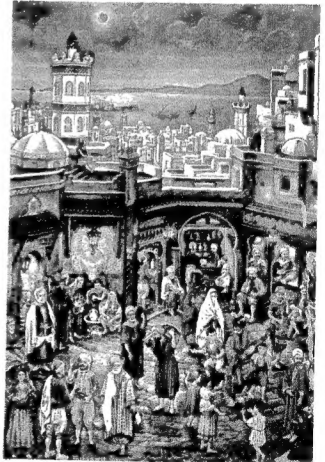
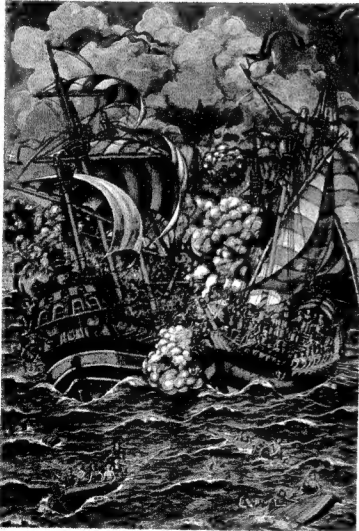
لوحة للفنان أندى وارول

## الفنان الجزائري محمد راسم فنان المنمنمات

التزيتية . وقد استفاد من عمله في قسم  
المخطوطات الملكية الوطنية بباريس .

واللوحتان المنشورتان تملكان نموذجين  
رائعين للدلالة على أسلوب الفنان ، فالتنظر  
لديه يوضح أبسط الأشياء ، يلتقط القريب  
والبعيد ، والفنان يرسم ما يعرفه لا ما تلتقطه  
عينه ، لذلك فلوحياته مليئة بالأشكال  
والزخارف والخطوط ، ونادراً ما يترك مساحة  
الفراغ ، وأما يؤكد مهارته الفائقة بكل بقعة في  
اللوحة .

الفنان الجزائري محمد راسم (من مواليد  
عام ١٨٩٦ ) وبعد أخسر جيل المنمنمين  
المغرب ، انه يرفض أساليب الفن الغربية  
الوافدة ، ويعكس من خلال تكويناته وأشكاله  
أماط وتقنيات الفن العربي . فهو يجتذ رسومه  
بازخارف النباتية ، مستخدماً للمعمار الفني  
العربي . ولا يعتمد على ما يسمى بالقطاع  
الذهبي أو القطع الفني في بناء لوحاته ، وأما  
يلجأ إلى المنظور اللولبي ، كما يقوم بعمل  
التفوش على صناديق الملابس بدلاً من اللوحة



## الفنان المصرى أحمد فؤاد سليم ورشاقة رقص الخطوط

لغة تجمع بين الجهر الزايع والممس الناعم  
الحفيف

ويلاحظ المشاهد سرعة حركة الفرشاة عند  
جريانها على سطح لوحات الفنان ، تتداخل  
الألوان فيحدث الصراع ؛ وتذب الحياة في  
الخطوط الفاصلة والواصلة بين الملمس الناعم  
والملمس الخشن ، وتتصارع الخطوط الحادة  
والخطوط المنحنية ؛ فتصير الانحناءات أهلة  
وأقواس دائرية ، وتنطلق الخطوط الحادة إلى  
أعلى في تنام ، وصعود لا يحدهما أى عائق .

الفنان المصرى أحمد فؤاد سليم ( من مواليد  
عام ١٩٣٦ ) واحد من الفنانين المصريين  
الغلائل الذين أخلصوا للفن وأعطوه الوقت  
والفكر والجهد .

واللوحتان المشورتان تمثلان مرحلة فنية  
وسبغة من عمر الفنان ، وفيهما تتحول  
الكتابات التجريدية إلى أجساد بشرية حية  
تتمايل في خيلاء ، تتراقص في رشاقة وسمو ،  
تنبض لاهته ، تتلوى ألما وفرحا ، تتجادل في

